

CUPRINS

CAPITOLUL I. ISTORIA LIMBII ROMÂNE LITERARE.

RAPORTURILE EI CU ISTORIA LITERATURII 3

CAPITOLUL II. LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ ÎN TEXTELE
RELIGIOASE 45

CAPITOLUL III. LIMBA LITERARĂ A CRONICARILOR
MOLDOVENI 84

CAPITOLUL IV. LIMBA LITERARĂ A CRONICARILOR
MUNTENI 138

CAPITOLUL V. DIMITRIE CANTEMIR – ASPECTE ALE LIMBII
LITERARE 156

CAPITOLUL VI. ȘCOALA ARDELEANĂ ȘI PROBLEMELE LIMBII
ROMÂNE LITERARE 177

CAPITOLUL VII. LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ ÎN PERIOADA
PREMODERNĂ 209

CAPITOLUL VIII. TENDINȚE ÎN EVOLUȚIA LIMBII ROMÂNE
LITERARE ÎN EPOCA PAȘOPTISTĂ 256

CAPITOLUL IX. VASILE ALECSANDRI ȘI PROBLEMELE LIMBII
LITERARE 327

CAPITOLUL X. LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ ÎN PROZA
PAȘOPTISTĂ ȘI POSTPAȘOPTISTĂ 357

CAPITOLUL XI. LIMBA LITERARĂ ȘI STILUL ÎN OPERA LUI

MIHAI

EMINESCU 430

CAPITOLUL XII. LIMBA LITERARĂ ȘI STILUL ÎN OPERA LUI I.L.
CARAGIALE 513

CAPITOLUL XIII. LIMBA LITERARĂ ȘI STILUL ÎN OPERELE LUI
ION CREANGĂ ȘI IOAN SLAVICI 573

ADDENDA 593

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 621

CAPITOLUL I

ISTORIA LIMBII ROMÂNE LITERARE. RAPORTURILE EI CU
ISTORIA LITERATURII

Introducere

Limba română literară, în forma ei actuală, ne apare ca un element constitutiv al culturii și literaturii naționale, ea reprezentând rezultatul unei îndelungate și complexe evoluții.

Istoria limbii române literare este strâns legată de istoria societății românești, mai ales de momentele semnificative ale dezvoltării culturale și ale constituirii conștiinței culturale și naționale; ea reprezintă o istorie a scrisului românesc de la origini și până în prezent.

În evoluția și dezvoltarea ei, orice limbă trece printr-o serie de momente distincte succesive; schimbările intervenite pot fi explicate printr-o serie de cauze interne, care își află resorturile în chiar sistemul de funcționare a limbii, ca mijloc de comunicare între membrii unei colectivități. Cu toate acestea, raportarea numai la istoria internă a limbii nu permite înțelegerea completă a procesului său evolutiv; aceasta deoarece, ca fenomen social, limba evoluează într-o strâns legătură cu istoria societății care o utilizează. Din această perspectivă, este necesară și examinarea cauzelor „exterioare” care explică anumite aspecte ale evoluției ei.

Problemele care sunt legate de originea și dezvoltarea limbii literare (aparitia formei scrise, sfera de folosire mai restrânsă sau mai largă a variantei literare, modul de constituire și de precizare a normelor unice supradialectale, dezvoltarea diverselor stiluri ale limbii literare etc.) nu pot fi explicate decât dacă sunt raportate cu o anumită rigoare la datele istorice și sociale ce determină evoluția limbii.

Se mai poate afirma că istoria limbii române literare are un caracter particularizat, o conformație specifică, din cauza prelucrării conștiente a materialului lingvistic folosit în procesul de comunicare, pentru că exprimarea literară presupune o respectare cât mai strictă a anumitor norme și, deci, o selecție atentă, minuțioasă chiar, a mijloacelor lingvistice.

Pe de altă parte, dezvoltarea limbii literare este într-o foarte strânsă relație de corespondență cu dezvoltarea literaturii, astfel încât s-ar putea remarca faptul că etapele fundamentale ale istoriei limbii literare se leagă, fără însă a se confunda, de momentele esențiale ale istoriei literaturii.

În acest sens, Ovid Densusianu, în *Istoria literară în învățământul universitar* (1911), arată că „între felul de a se exprima într-o epocă, între materialul lingvistic și producțiunea literară proprie ei există totdeauna un raport determinat”. Și, continuă Densusianu, „a privi fenomenele lingvistice independent de cele literare este a avea o

concepțiune mărginită față de ele, a nu înțelege o parte din viața lor, în împrejurările care le-au dat un caracter hotărât și le-au făcut să evolueze într-o anumită direcție”.

Studiul diferitelor texte (literare, administrative, științifice) ne permite să observăm modul în care, în paralel cu dezvoltarea literaturii, se dezvoltă, se nuanțează și se îmbogățește neconținut și mijlocul ei de exprimare, limba literară. Totodată, acest studiu permite și observarea modului de constituire a normelor literare, ca și rolul extrem de important al tradiției în realizarea stabilității și unității limbii literare.

Pornind de la o orientare teoretică bine precizată și, în același timp, bazându-se pe o documentație solidă, istoricul limbii române literare trebuie să urmărească, în strânsă legătură cu istoria societății și mai ales cu momentele mai importante ale dezvoltării culturale, mai multe aspecte importante: modul în care s-a constituit norma unică supradialectală, cu alte cuvinte în ce fel s-a ajuns la aspectul normat, actual, al limbii române literare; modul în care au apărut diferitele stiluri ale limbii literare și cum au evoluat și s-au dezvoltat ele, influențându-se reciproc. Acestea ar fi, în fapt, obiectivele istoriei limbii române literare.

Limba literară reprezintă o sintetizare a posibilităților de exprimare lingvistică ale întregului popor, fiind destinată în special exprimării în scris, ca mijloc de comunicare a celor mai importante manifestări culturale. Limba literară este caracterizată și de prezența unui sistem bine definit și structurat de norme, care îi conferă o anumită stabilitate și unitate. La celălalt pol al limbii se află variantele regionale, ramificațiile teritoriale ale limbii (dialecte și graiuri) care au un registru funcțional mai restrâns, limitat, în general, la spațiul rural.

Fără îndoială că limba literară și dialectele nu se află într-o relație de opoziție ireductibilă, între ele existând numeroase raporturi de interdependență. În definirea noțiunii de limbă literară, unii cercetători au considerat că noțiunea de formă cultivată are un caracter istoric variabil, în timp ce stabilitatea normelor limbii literare e și ea relativă, ele evoluând neconținut, modificându-și forma în timp.

Raporturile dintre limba literaturii artistice și celelalte stiluri ale limbii sunt și ele deosebit de complexe și nuanțate. Astfel, se poate spune că orice creație este elaborată pe baza limbii literare, însă,

uneori, scriitorii pot face apel și la anumite modalități lingvistice care depășesc cadrul limitat al limbii literare, utilizând elemente arhaice sau regionalisme atunci când subiectul operei reclamă acest lucru.

Referindu-ne la raporturile dintre limba scrisă și limba vorbită, se știe că există două sisteme coexistente, analogice, ale aceleiași limbi; unul se manifestă sonor, prin folosirea unor secvențe de foneme (limba vorbită), în timp ce celălalt sistem al limbii se concretizează grafic, prin secvențe grafematice (limba scrisă).

Este adevărat că în unele limbi, există o relație de necoincidență, sau chiar de opoziție, între aceste două sisteme de expresie. În limba franceză sau în neogreacă, de pildă, există diferențe sensibile între limba scrisă și cea vorbită, în timp ce în limba română ele, deși nu sunt atât de profunde, se manifestă prin utilizarea unor elemente lexicale specifice, dar și prin folosirea unor forme gramaticale deosebite. Fiecare dintre aceste două forme de comunicare își are justificarea sa funcțională în colectivitatea respectivă.

Limba vorbită se realizează mai ales în *conversația* cotidiană, ceea ce conferă comunicării orale un caracter *alternativ și discontinuu*. Alternanța replicilor în cadrul dialogului presupune reacții rapide și imediate, determinând totodată o anumită nedeșăvârșire lexicală în exprimarea ideilor, o imperfecțiune care se corectează prin retușări și aproximații succesive.

De asemenea, în exprimarea de tipul oralității intervin și o serie de elemente accesorii ale comunicării (intonația, pauzele, accentul, intensitatea și debitul verbal). La aceste *prozodeme*, a căror exprimare în scris este, în mod evident, limitată, se adaugă mimica și gestică, dar și așa-numiții *indici situaționali*, de tipul aici/ acolo, acesta/acela, azi/ mâine/ ieri etc. care nu capătă un sens precis decât într-un context bine determinat și stabilit.

Condițiile de utilizare a limbii scrise se disting în mod esențial de acelea ale limbii vorbite, deoarece, în general, textul scris este rezultatul unei elaborări îndelungate, a unei selecții a modalităților lingvistice. Rezultatul final al acestei elaborări conferă comunicării scrise un caracter continuu și, totodată, linear.

La începuturile limbii române literare, adică în secolul al XVI-lea se poate constata o deosebire destul de elocventă între limba textelor traduse, cu un caracter mai savant și un vocabular aparte datorită imitației originalelor slavone și limba textelor netraduse (de tipul

scrisorilor și al altor acte particulare), care este mai apropiată de limba vorbită, de limbajul popular.

În secolele XVII-XVIII, folosirea procedeeleor și modalităților expunerii orale și valorificarea estetică a elementelor vorbirii populare constituie, de exemplu, o caracteristică importantă a limbii literare a lui Neculce. Cu toate acestea, nu se poate nega faptul că au existat și scrieri caracterizate de elemente savante și livrești (Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino).

De altfel, se poate aprecia că notarea în scris a vorbirii, a limbii populare câștigă teren în creațiile literare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, acest procedeu fiind o trăsătură importantă a artei realiste. Marii clasici ai literaturii române nu se rezumă la resursele exprimării literare propriu-zise și se inspiră și din limba vie a epocii, vorbită în diferite grupuri sociale.

Originile limbii române literare. Raporturile dintre limba literară și limba folclorului

Se pot distinge, cu privire la originile limbii literare, trei interpretări. Astfel, unii cercetători afirmă că apariția limbii române literare ar fi anterioară apariției scrisului în limba română, ei considerând limba creațiilor populare drept limbă literară.

Se poate afirma că limba creațiilor folclorice este legată de limba literară, pentru că ambele au la bază limba comună a întregului popor și exercită o puternică influență una asupra celeilalte, chiar dacă, în diferite epoci istorice, ponderea acestei influențe a fost diferită.

Pe de altă parte, spre deosebire de creația artistică cultă, care se realizează pe baza limbii populare, creația artistică populară se realizează în unul dintre dialectele limbii întregului popor, având anumite particularități regionale.

Iată de ce, chiar dacă limba folclorului românesc a exercitat o influență considerabilă asupra dezvoltării unui anumit stil al limbii literare – stilul beletristic –, totuși, începuturile limbii române literare au o altă bază, și anume limba primelor tipărituri și manuscrise, și prezintă o serie de trăsături specifice care o delimitează net de limba creațiilor populare. Istoria limbii literare nu poate începe, așadar, înainte de apariția textelor scrise.

După părerea altor cercetători, între care Iorgu Iordan, limba română literară s-ar fi format abia în perioada constituirii națiunii și a statului român (a doua jumătate a secolului al XIX-lea): „Varianta

literară a unei limbi se ivește odată cu începerea națiunii sau, mai precis, începuturile limbii literare sunt legate de începuturile transformării poporului în națiune”.

Se poate afirma că Iorgu Iordan restrânge în mod excesiv conținutul și sfera noțiunii de limbă literară. Chiar dacă trebuie să considerăm că limba literară se bazează pe existența unui sistem de norme unitare, totuși, se poate vorbi de o variantă literară și înainte de momentul în care limba capătă o codificare strictă. Secolul al XIX-lea reprezintă, de fapt, epoca de fixare a limbii române literare în forma pe care o cunoaștem noi astăzi, epocă în care se accentuează procesul de definitivare a normelor unice ale limbii literare și în care se precizează norma supradialectală unică.

Cu toate acestea, și înainte de această perioadă se poate constata o tendință spre unitatea și stabilitatea limbii literare, și a situa începuturile limbii române literare în secolul al XIX-lea înseamnă a nu ține seama de dezvoltarea ei și a considera că unitatea ei nu e rezultatul unui proces complex, ci a apărut dintr-odată.

O a treia poziție metodologică propune ipoteza cea mai plauzibilă, care plasează originea limbii române literare în secolul al XIX-lea, având ca punct de plecare activitatea diaconului Coresi.

Astfel, între limba primelor traduceri din Maramureș și limba tipăriturilor lui Coresi există deosebiri, în sensul că în limba tipăriturilor se pot distinge aceleași tendințe, care se vor preciza tot mai mult în cursul evoluției ulterioare a limbii române literare, dar se pot identifica și acele premise ale viitoarelor norme supradialectale unice.

La baza limbii tipăriturilor coresiene se află graiul din sud-estul Ardealului și din Țara Românească; în efectuarea traducerilor, Coresi pornește însă de la manuscrisele rotacizante, fiind influențat, într-o măsură însemnată, de unele particularități lingvistice nord-ardelene.

Cu toate acestea, în tipăriturile lui Coresi predomină trăsăturile subdialectului din sud-estul Ardealului și din Țara Românească. Larga răspândire a acestor texte, în toate regiunile românești, a contribuit la impunerea acestui subdialect ca bază a limbii române literare, jucând, astfel, un rol considerabil în consolidarea unității limbii române și a culturii românești, după cum aprecia Alexandru Rosetti: „Bucurându-se de o foarte mare răspândire, cărțile lui Coresi, în loc să înlesnească propagarea doctrinei protestante, au izbutit să pună

temelia limbii noastre literare”.

Astfel, de la apariția tipăriturilor lui Coresi începe procesul îndelungat și complex al constituirii normei supradialectale unice, proces care se va accentua în epoca formării națiunii și a limbii naționale și care se desăvârșește și astăzi.

Caracterul normat al limbii literare

Spre deosebire de graiuri și dialecte, folosirea limbii literare presupune o operațiune de selecție atentă a mijloacelor de exprimare; de aceea, o particularitate esențială a limbii literare este aceea că vorbitorii ei trebuie să țină seama de anumite norme și reguli unanim acceptate. În limba literară utilizarea cuvintelor, a formelor și a construcțiilor, precum și realizarea lor fonetică (sau grafică) trebuie să se respecte cu strictețe exigențele acestor norme. Prin acest fapt, limba literară capătă o anumită unitate și stabilitate și ajunge să corespundă multiplelor și variatelor funcții pe care le îndeplinește ca modalitate fundamentală de comunicare interumană, dar și ca instrument de exprimare a ideilor și sentimentelor.

În realitate, în practica zilnică, cei care utilizează limba literară se abat adesea de la aceste norme, cu atât mai mult cu cât nu întotdeauna norma îi apare vorbitorului ca evidentă, imperativă, deoarece există nu puține situații în care ea nu poate fi stabilită în mod precis.

Crearea normelor limbii literare a fost condiționată de procesul istoric de dezvoltare a limbii, în strânsă legătură cu procesul de dezvoltare a societății. De aceea, nu trebuie să concepem normele ca realizări statice, imobile și imuabile, dimpotrivă, ele trebuie considerate în perspectiva dinamicii istoriei limbii, tocmai datorită faptului că se constituie în diacronie, doar lucrările de specialitate și cercetătorii consemnându-le în configurația lor sincronică.

Noțiunea de normă și cea de abatere de la normă se află într-un raport de corelație, deoarece o normă există doar în măsura în care pot să survină abateri de la exigențele ei și invers. Între factorii care explică abaterile de la normă, cel mai important este modul în care s-au realizat schimbările în dezvoltarea istorică a limbii. Acesta e factorul principal de care trebuie să se țină seama în explicarea apariției și a coexistenței anumitor forme paralele de limbă literară (de exemplu, în limba română sunt prezente forme mai vechi, iotacizate, ca *văz*, *auz*, *să văz* etc.).

Raporturile dintre sistemul limbii, normă și vorbire au fost precizate și detaliate de Eugen Coșeriu, care arată că „față de actul concret al vorbirii, *norma* reprezintă primul grad de abstractizare și cuprinde numai ceea ce are un caracter social, cu eliminarea a tot ceea ce este ocazional, individual etc.; sistemul, la rândul său, reprezintă un grad mai înalt de abstracțiune lingvistică, reținând numai elementele comune categoriei limbii care îndeplinesc o funcție distinctivă”.

Normele lingvistice nu pot fi deduse numai din materialul limbii, făcându-se abstracție de mediul social în care e folosită ca mijloc de comunicare limba respectivă. Aceste norme sunt determinate și de fundalul social, fiindcă pentru ca un fapt de limbă să fie corect, e necesar ca el să se conformeze anumitor norme, unanim recunoscute și acceptate de colectivitate.

În aceasta constă, de fapt, semnificația socială a normelor lingvistice în general, și a normelor limbii literare în particular. Este cunoscut, de altfel, faptul că, în epoca formării națiunilor și a limbilor naționale se accentuează caracterul unitar al limbii literare, se formează limba literară unică.

Se poate spune că, pe de o parte, limba literară unică este rezultatul procesului îndelungat al formării normei lingvistice naționale și, pe de altă parte, este un instrument eficient în realizarea continuității de limbă. În acest sens, se poate afirma că limba literară are o importanță deosebită în dezvoltarea unei națiuni. Limba literară reprezintă rezultatul unei îndelungate tradiții culturale și e, totodată, purtătoarea, în rândul maselor, a unei mari încărcături culturale.

Pe de altă parte, limba literară înregistrează normele lingvistice ale limbii naționale unice, ea fiind cea care consacră și impune în masele largi de vorbitori normele limbii naționale unice.

Tendința de realizare a unității și stabilității limbii literare se poate observa mai ales în aspectul ei scris, pentru că în exprimarea orală se pot constata unele abateri care sunt chiar admise. Caracterul normat al limbii literare este evident la toate nivelurile ei: fonetic, morfologic și sintactic, dar și în procesul de creare a mijloacelor de expresie cu valoare stilistică.

Pe plan fonetic, normele reprezintă anumite reguli de pronunțare corectă a cuvintelor, norme ortoepice. Strâns legate de acestea sunt normele ortografice, care se referă la reprezentarea grafică a structurii fonetice a cuvântului. Boris Cazacu, în *Studii de*

limbă literară, arată că „pentru a obține o privire de ansamblu asupra modului în care anumite fonetisme au fost înlăturate, fiind simțite ca dialectale sau vulgare, iar altele, dimpotrivă, s-au consolidat, fiind considerate specific literare, pentru a ne da seama de felul cum au fost consacrate normele sistemului de sunete al limbii literare, e necesar să dispunem de o descriere sistematică a fonetismelor diverselor monumente scrise ale epocii”.

Normele morfologice ale limbii literare cuprind mai ales acele reguli ale dezinării și ale conjugării, adică regulile modificării structurii cuvintelor în comunicarea scrisă sau orală. Aceste norme morfologice sunt produsul evoluției istorice a limbii și au un caracter obiectiv, spre deosebire de normele ortografice, care reflectă anumite concepții cu privire la scrierea cuvintelor.

Normele sintactice reflectă mecanismul de funcționare a sistemului sintactic al limbii. Cuvintele, unitățile lexicale, se combină după anumite reguli, principii și tipare, care sunt, la rândul lor, produsul evoluției istorice a limbii. De exemplu, în limba română, predicatul se acordă cu subiectul după anumite reguli și principii, ca și celelalte părți de propoziție, care se leagă între ele în conformitate cu anumite norme consacrate de tradiție.

Topica părților de propoziție și a propozițiilor unei fraze își are și ea regulile ei, după cum cuvintele și construcțiile sintactice se grupează în unități sintactice mai complexe în funcție de obiectivul comunicării.

Normele lexicale sunt, de asemenea, foarte importante în cadrul unei exprimări literare. Dicționarele normative ale limbii sunt cele care menționează, în general, caracterul neliterar al unui termen sau al unei expresii, indicând faptul că acel cuvânt (regionalism, dialectal, argotic) nu aparține limbii literare.

Un indiciu important al unificării și fixării normelor literare poate fi considerat apariția primelor gramatici și dicționare. Cu toate acestea, până în secolul al XIX-lea, majoritatea gramaticilor și dicționarelor limbii române erau rupte de dezvoltarea generală a limbii literare, căutând să impună anumite norme anacronice, care nu puteau fi acceptate. Aceasta se explică prin evoluția concepțiilor asupra problemelor limbii literare.

Gramatica și dicționarele limbii române apărute până în secolul XX reprezintă tentative de codificare a exprimării literare, ele

reflectând și o realitate a limbii literare a acelei epoci, și anume faptul că normele limbii literare erau fluctuante, maleabile, încă nefixate.

Trebuie făcută însă o distincție netă între codificarea normei lingvistice, care e un aspect din afara limbii, o încercare de sistematizare a normei și norma lingvistică însăși, care este o realitate intrinsecă a limbii, în evoluția ei.

Constituirea unei limbi literare unice e, astfel, strâns legată de crearea unor norme lingvistice unitare și acceptate de vorbitori, iată de ce o istorie a limbii române literare trebuie să urmărească și să reflecte, în primul rând, chiar acest proces de constituire, impunere și generalizare a normelor unice ale limbii literare, fără a neglija însă nici procesul de dezvoltare estetică a elementelor expresive ale limbii.

Limba și stilul scriitorilor în cadrul istoric al limbii literare

Analiza limbii și stilului unui scriitor urmărește să caracterizeze fizionomia sa proprie, individualitatea sa stilistică adâncă, dar și particularitățile lingvistice și stilistice ale creatorului respectiv.

Originalitatea unui scriitor nu poate fi apreciată cu justețe decât prin compararea sistemului său individual artistic de exprimare cu normele lingvistice și stilistice ale epocii. Cu toate acestea, reprezentative sunt acele fapte de limbă și stil care îl individualizează pe un anumit scriitor.

Într-o istorie a limbii literare, faptele de limbă și de stil din operele marilor scriitori vor fi folosite pentru a determina și descrie liniile de evoluție a limbii și stilului literaturii artistice, ele fiind însă utilizate și într-un context mai larg, în vederea explicării și precizării procesului general de dezvoltare a limbii literare.

Esteticianul și teoreticianul literaturii Vinogradov observă că „abordând limba literaturii artistice cu criteriile și noțiunile lingvisticii, noi putem și suntem datori să urmărim nu numai legăturile ei în diversele perioade ale dezvoltării literaturii, dar și să desprindem particularitățile specifice ale calității limbii literaturii artistice în dezvoltarea ei istorică”.

În acest scop, este necesar să se stabilească afinitățile lingvistice și stilistice dintre unii scriitori dar și să se precizeze filiația lor, adică să se arate felul în care s-au exercitat diferite influențe asupra formării lor și modul în care acești scriitori au influențat evoluția generală a limbii române literare.

Rezultatul unei astfel de cercetări evidențiază procesul prin care

se consacră unele norme lingvistice, dar și modul de consolidare a anumitor formule stilistice. Este destul de dificil, însă, să se determine locul unui anumit scriitor în procesul de dezvoltare a stilului literaturii artistice și a limbii literare în general.

Cercetătorul trebuie să poată delimita fenomenele generale ale limbii literare ale epocii de cele proprii unui scriitor și, în funcție de obiectivele pe care și le propune, trebuie să insiste fie asupra precizării trăsăturilor limbii literare dintr-o anumită epocă, fie asupra trăsăturilor specifice ale limbii unui anumit scriitor.

Limitarea la unul sau la altul dintre aceste două aspecte fundamentale are darul de a falsifica perspectiva, aceste elemente fiind corelative. A distinge ceea ce este general de ceea ce e strict particular presupune o cunoaștere exactă și completă a faptelor lingvistice, dar și un necesar proces de sinteză.

Limba slavonă a fost introdusă, prin intermediul preoților și călugărilor bulgari în cancelariile domnești și în biserici. Ea s-a format ca limbă de cult datorită activității lui Chiril și Metodie. Cele mai vechi mărturii scrise în limba slavonă au fost descoperite pe teritoriul Dobrogei: *Inscripția din anul 943* din localitatea Mircea-Vodă și *Inscripțiile de la Murfatlar* (a doua jumătate a secolului X – prima jumătate a secolului XI). Inscripția din 943 poate fi considerată primul izvor istoriografic autohton. Alături de limba slavonă, și limba latină a fost o importantă limbă de cult, ea fiind introdusă în Transilvania în secolul al XI-lea, mai întâi ca limbă a cultului catolic, iar apoi și a cancelariei voievodale și a celor orășenești. Din Transilvania, limba latină s-a extins și în Moldova și Țara Românească, începând cu secolul al XIII-lea, fiind utilizată în cancelariile domnești încă din secolul al XIV-lea, mai ales ca limbă a relațiilor diplomatice cu țările catolice. Limba română a început să fie utilizată în scris din ultimele decenii ale secolului al XV-lea (pentru care există informații indirecte), primul text păstrat fiind *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung* (1521).

Ca limbi diplomatice și literare au mai fost folosite: polona, germana, italiana, greaca și rusa. Prin intermediul limbii slavone au fost făcute cunoscute numeroase valori literare bizantine și scrieri ale slavilor de sud. Copiștii români au difuzat operele patristice, texte cu caracter filozofico-religios, moral, juridic și literar.

Primele scrieri originale în limba slavonă au un caracter religios. Astfel, *Nicodim* e autorul a două scrisori cu conținut religios și

copistul celui mai vechi manuscris slavon datat din Țările Române, *Tetraevangelul* din 1404 – 1405. Puțin mai târziu, *Filotei*, fost logofăt al lui Mircea cel Bătrân, compune câteva imnuri religioase, numite *Pripeale*. Cel mai însemnat scriitor religios din această perioadă este Grigore Țambalac, spirit european, aparținând deopotrivă literaturilor bulgară, sârbă și ruso-ucraineană.

Stabilit, între 1401 – 1404, la Suceava, Grigore Țambalac a rostit aici câteva predici, păstrate în manuscrise slavone. De asemenea, el a compus, în 1402 un text cu caracter hagiografic și istoric, *Mucenicia sfântului Ioan cel Nou*. Această scriere cuprinde, în partea ei finală, și o scurtă cronică a Moldovei.

Limba slavonă a fost folosită și în redactarea unor lucrări cu caracter istoric. De exemplu, diecii din cancelaria lui Ștefan cel Mare au elaborat *Letopisețul de când s-a început Țara Moldovei*, în care au recurs, pentru epoca anterioară și la tradiția folclorică. Continuarea cronicii în timpul urmașilor lui Ștefan cel Mare e confirmată și de celelalte variante păstrate: *Povestirea pe scurt despre domnii Moldovei* și *Cronica moldo-polonă*. Pot fi consemnate și alte scrieri cu caracter diplomatic și istoric: *Scrisoarea lui Ștefan cel Mare către principii străini* – 1475 (în limba italiană) și *Memoriul lui Vlad Țepeș către Matei Corvin*, redactat în limba latină de Radu Grămăticul, la 11 februarie 1462.

NEAGOE BASARAB

Una dintre cele mai reprezentative scrieri în limba slavonă e *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, operă literară de certe valori expresive și, în același timp, o adevărată enciclopedie moral-politică, foilosofică și pedagogică, redactată de Neagoe Basarab în ultimii ani ai domniei sale. Păstrate fragmentar, într-un manuscris slavon contemporan, traduse în limba română în secolul al XVII-lea, *Învățăturile...* cuprind, în prima parte, extrase din *Vechiul și Noul Testament*. Partea a doua cuprinde, în 13 capitole, texte cu caracter moral și religios. *Învățăturile* ne apar și ca o confesiune sinceră, o rostire fundamentală despre rosturile și adevărurile vieții. Scrierea are un caracter testamentar, de inițiere, ea e menită să pregătească omul deplin, capabil să conducă pe alții, dar și să se conducă pe sine. Cu un profund caracter renașcentist și umanist această operă are similitudini cu lucrarea îl *principe*, de N. Machiavelli. Codul moral care ni se oferă e dominat de credința creștină, care îl ferește pe om de rătăcirii și excese.

Domnitorul trebuie, în viziunea lui Neagoe Basarab, să-l aibă ca model moral pe Iisus.

Sunt de remarcat din partea a doua, un discurs funebru sub forma unei scrisori, capitolele despre raporturile cu supușii, comportarea la petrecerile de la curte, despre arta militară, judecăți etc.

Aici, Neagoe Basarab subliniază ideea spiritului de dreptate care trebuie să călăuzească pe conducătorul politic, alegerea demnitarilor trebuind să se facă conform meritelor personale. De asemenea, impresionează elogiul rațiunii, ca și capitolele închinat mamei, soției și copiilor, marcate de lirism și de trăirea afectivă intensă a autorului.

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie – valori expresive

După cum se știe, Țările Române s-au aflat în neconținut contact nu numai cu țările vecine și, până în 1453, cu Bizanțul, ai cărui continuatori în plan politico-diplomatic și spiritual artistic s-au considerat domnii români, unii căsătoriți cu prințese bizantine, ca Ștefan cel Mare – ci și cu țările Europei centrale și apusene, de unde au iradiat marile idei și realizări ale Renașterii și Reformei, atât în plan literar, cât și artistic (arhitectură, pictură etc.). De asemenea, Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, apoi fiul său Bogdan și contemporanul acestuia, Neagoe Basarab, trimit și primesc solii din Italia sau luptă în cadrul coaliției antiotomane patronate de Papă.

În aceste condiții, secolul al XVI-lea debutează în Țările Române cu o inovație europeană tipic renescentistă și umanistă, cu consecințe deosebite în plan cultural și literar: introducerea tiparului. La numai șase decenii după invenția lui Guttenberg, Țara Românească se înscrie printre primele centre ale tiparului din Europa Răsăriteană, dând la iveală, prin osteneala meșterului tipograf muntenegrean Macarie și a ucenicilor săi de la Târgoviște, primele cărți de cult în limba slavonă, atât pentru români, cât și pentru popoarele slave învecinate.

Cea mai importantă operă literară românească din secolele XVI-XVII, și una dintre cele mai reprezentative pentru întreaga literatură de expresie slavonă, ce poate sta cu îndreptățire alături de scrierile similare renescentiste ale epocii este *învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie*, operă literară de certă valoare artistică și, în același timp, o adevărată enciclopedie morală, politică, cu valențe filosofice și pedagogice, o sinteză a mentalității și

experienței românești din evul mediu, scrisă (sau dictată) de Neagoe Basarab în ultimii ani ai domniei și ai vieții sale.

Fiu de domn, adoptat de puternica familie de boieri a Craioveștilor, ucenic al fostului patriarh al Constantinopolului și mitropolit al Țării Românești, Nifon al II-lea, Neagoe Basarab a domnit între anii 1512 și 1521. Era, se crede, unul dintre cei mai culți oameni ai epocii sale. El a fost, totodată, cel care a ctitorit catedrala de la Curtea de Argeș, o adevărată capodoperă arhitecturală.

Dimitrie Ciurezu îl caracterizează pe Neagoe Basarab în următorii termeni: „Era destoinic în luptă. Într-un rând a bătut pe Mircea, fiul lui Mihnea cel Rău, la Cotmeana, în Argeș. Când a luat domnia, iar a avut luptă cu Vlăduți voievod și iarăși cu Mircea, care venea din Ardeal. Mai târziu, în mai 1516, s-a mai bătut cu un «domnișor» care venea tot de acolo. Pe urmă a făcut pace cu ungurii la 1517 și a hotărnicit țara spre partea oltenească în 1520. Era om cu multă evlavie către cele sfinte. Nimeni ca dânsul n-a făcut atâtea fapte smerite. A adus moaștele sfântului Nifon și a făcut rugăciuni de iertare pentru Radu Voievod cu care se certase dânsul. A zidit biserici și mănăstiri iar dărnicia lui s-a simțit larg pretutindeni, la toți creștinii de la Sfântul Munte, din Macedonia, Grecia, Ierusalim, Sinai și Constantinopol. A fost și un bun mânuitor al condeiului, scriind prea frumoase învățături pentru fiul său Theodosie și cuvântări pline de jale la moartea feciorilor lui. S-a îngrijit de a tipărit cu mult gust o Evangheliie în limba slavonă în anul 1512. Doamnă i-a fost Milița-Despina, de neam sârbesc; feciori: Theodosie, Petru și Ioan; iar fete: Anghelina, Stana și Ruxandra. Soarta neamului său a fost însă plină de durere, murindu-i copiii prea de timpuriu”.

Se poate afirma că Neagoe Basarab este expresia integrală a profilului moral și a valorilor intelectuale ale poporului român din veacul de mijloc. Contemporan cu cei mai de seamă gânditori ai Renașterii (Erasmus din Rotterdam, Luther, Machiavelli), Neagoe Basarab nu le este deloc inferior, cel puțin în intensitatea patosului moral și al suflului umanist al operei.

Învățăturile reprezintă una din marile cărți ale literaturii europene din veacul al XVI-lea. Hașdeu aprecia că „Neagoe Basarab, acest Marc-Aureliu al Țării Românești, principe artist și filosof, care ne face a privi cu uimire, ca o epocă excepțională de pace și cultură în mijlocul unei întunecoase furtune de mai mulți secoli scurtul interval

dintre anii 1512 – 1521”.

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie nu au fost considerate, la început, cea mai însemnată operă a literaturii române în limba slavonă sau chiar a literaturii române vechi. La minimalizarea lor, un rol însemnat l-a avut în special teoria nefericită a „inautenticității”, care susținea că *învățăturile* au fost scrise cu mult timp după moartea lui Neagoe Basarab, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, sau chiar în secolul al XVII-lea, de către un călugăr ignorant în treburile „lumești”, care a atribuit opera unui domn celebru, fapt ce trebuia să-i dea o mai mare importanță. D. Russo, P.P. Panaitescu, și alții, care au susținut această teorie, considerau opera o compilație puțin originală, alcătuită în cea mai mare parte din extrase luate din scriitori bizantini – prin intermediare slavone – și din scriitori slavi. Ultimele cercetări care au analizat sub multiple aspecte personalitatea lui Neagoe, problema autenticității, structura literară a operei și tehnica folosirii izvoarelor, au demonstrat categoric falsitatea teoriei lui Russo și a adepților săi.

S-a arătat astfel nu numai că toată argumentarea neautenticității sau a caracterului haotic al compoziției literare este subredă, prăbușindu-se în fața unei critici serioase, dar și că procedeele prin care Neagoe a ales și îmbinat părțile extrase din izvoare dovedesc gustul său literar și îndemânarea de a clădi, chiar și cu aceste cărămizi străine, îmbinate însă cu întinse porțiuni absolut originale, un edificiu unitar, armonios, străbătut de aceleași idei, de același spirit.

Învățăturile lui Neagoe Basarab au fost scrise în limba slavonă între anii 1517 și 1521. Versiunea slavonă originală se păstrează într-un singur manuscris, copiat în Țara Românească, probabil chiar în cancelaria lui Neagoe, pentru uzul personal al domnului sau pentru una din marile mănăstiri ale țării. Oricum, așa cum dovedesc filigranele hârtiei, manuscrisul este contemporan cu domnul a cărui operă o conține. Nu se știe în ce împrejurări, manuscrisul a ajuns în secolul al XIX-lea în mâinile unui fotograf bulgar, care l-a vândut Bibliotecii Naționale din Sofia, unde se păstrează până astăzi.

Versiunea slavonă a fost tradusă, în cea mai mare parte, în greaca bizantină, probabil în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Demostene Russo presupunea că traducătorul e cunoscutul cărturar grec Matei al Mirelor. Versiunea grecească se păstrează într-un singur

manuscris la mănăstirea Dionisiu de la Athos. Versiunea greacă conține întreagă partea a doua a *învățăturilor*, cu excepția capitolului VI și a câtorva fragmente din alte capitole, lăsate la o parte de traducător din diferite motive. Partea întâi, care este mai mult o antologie de texte, n-a fost tradusă, sau nu s-a păstrat.

Versiunea românească a *învățăturilor* a fost realizată la mijlocul secolului al XVII-lea de pe manuscrisul slavon păstrat acum la Sofia. Această versiune este singura care ni s-a păstrat complet. Din compararea ei cu originalul slavon, se poate constata fidelitatea și eleganța traducerii. Limba română din *învățături* este una din culmile la care a ajuns limba literară în epoca veche, iar fraza are o ritmică și o armonie de o incontestabilă muzicalitate și plasticitate. Autorul acestei traduceri este, după toate probabilitățile, Udriște Năsturel.

Cel mai vechi manuscris în care ni s-a păstrat integral textul versiunii românești a *învățăturilor* a aparținut domnului Țării Românești, Ștefan Cantacuzino. Versiunea românească a fost editată pentru prima oară la București, în 1843, sub titlul *învățăturile bunului și credinciosului domn al Țării Românești Neagoe Basarab către fiul său Teodosie Voievod*. Această ediție a fost reprodusă cu litere latine de Nicolae Iorga la Vălenii de Munte, în anul 1910.

Iorga structurează însă eronat lucrarea, în unsprezece părți, în loc de două, câte sunt în manuscrise și în tipăritura din 1843. Învățăturile cuprind, în prima lor parte, o antologie cu comentarii „ad usum filii Theodosii”, cu fragmente extrase din *Vechiul Testament*, din *Noul Testament*, din viața lui Constantin cel Mare, alcătuită de Eftimie al Târnovei după izvoare bizantine, după omiliile lui Ioan Hrisostomul și Efrem Sirul, ca și din romanul *Varlaam și Ioasaf*.

Partea a doua cuprinde tresprezece capitole într-o anumită măsură antologate – din *Umilința* lui Simeon monahul, *Alexandria*, *Scara* lui Ioan Climax și din alte texte de edificare morală. Capitolul trei din partea a doua este de fapt cea dintâi creație oratorică propriu-zisă a literaturii române. Capitolele cinci, șase și șapte sunt consacrate raporturilor dintre domn, boieri și supuși, cu sublinierea spiritului de dreptate ce trebuie să călăuzească pe conducătorul politic, alegerea domnitorilor făcându-se nu atât după rang, cât după meritele personale. Impresionează în mod cu totul deosebit elogiul minții treze, al raționalității, ca și capitolele consacrate mamei, soției și copiilor, marcate de lirism, de un fior evocator extrem de pregnant, în care

izvoarele livrești sunt completate în modul cel mai emoționant de trăirea personală a autorului, ce-și presimte sfârșitul prematur.

Cheia de boltă a cărții o constituie capitolul VIII, *învățătură a lui Neagoe Voievod către fiu-său Theodosie voievod și către alți domni, către toți, pentru solii și pentru războaie*, cel mai vibrant capitol, un fel de chintesență a gândirii politice, diplomatice și militare românești din acea epocă și de mai târziu, având numeroase analogii cu îl *principe* al lui Machiavelli, scris cam în aceeași perioadă, în anul 1513. În deplină consonanță cu experiența predecesorilor săi și a sa proprie, Neagoe Basarab, adevărat principe umanist, teoretizează importanța diplomației în soluționarea conflictelor, războiul de apărare, singurul legitim, impunându-se numai în cazul atacului armat.

Capitolele VII și VIII ne înfățișează pe moralist, dar și pe cugetătorul politic profund. Ceea ce trebuie reținut ca element comun este profunda undă de umanitate, spiritul de dreptate, modestia și totodată dârzenia de neînfrânt, atunci când e vorba de a apăra independența și demnitatea țării și a domniei. Puține literaturi se pot mândri – în momentul acela și chiar mai târziu – cu o expresie atât de sintetică, de clară, echilibrată și sugestivă, a ethosului și a complexului de valori ale poporului ce le-a născut.

Începând cu *învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* se poate urmări modul în care omul își creează o imagine despre sine și despre viața sa, o imagine cu sorți de autenticitate și de adevăr ontologic.

Suntem, de fapt, în primii ani ai secolului al XVI-lea, când, în literatura noastră se rostește o întrebare tulburătoare, cu larg ecou în scrierile de mai târziu: „Ce este omul în împărăția lumii acesteia trecătoare?”. Vorbele lui Neagoe Basarab instituie o neliniște, o neliniște rodnică, benefică, pe al cărei traiect se vor înscrie atâtea pagini strălucite de literatură veche: „Ce este omul, repetă, împreună cu prorocul, Neagoe, de ai făcut atâtea măriri pentru dânsul? Soarele, luna, stelele, văzduhul, vântul și ploaia, pământul și marea sunt, toate, tocmite și rânduite în slujba omului”. Într-o ierarhie a universului, așa cum este el conceput în cartea lui Neagoe, ființa umană are un loc privilegiat; singurul lucru care-l „micșorează” este moartea.

Scrisă spre sfârșitul vieții lui Neagoe, cartea reprezintă un ultim popas meditativ. Răstimpul alcătuirii ei a oferit șansa împărtășirii limpezirilor fundamentale în legătură cu viața și moartea, la care putea

ajunge un domn și, în același timp, un om de o înzestrare deosebită din veacul al XVI-lea.

Sfaturile propriu-zise, „pentru multe și bogate lucruri care sunt domnilor folositoare de sufletu’ și vrednice de cinstea și pohfala domniei”, sunt precedate, în prima parte a cărții, de cugetări asupra vieții și morții, întemeiate pe o foarte vastă experiență livrescă. Viața atât de lesne trecătoare a omului este pândită la tot pasul de „amarnica moarte”, în fața căreia oamenii devin egali, dincolo de toate granițele care i-au despărțit în viață. Perspectiva morții are implicată povăța stăruitoare de bună chivernisire a scurtului răgaz terestru: „Să fim în toate lucrurile desăvârșiți... Minte cea întreagă și curăția să iubim... și într-alte bunătăți în toate să lăcuim”.

Meditând la fragilitatea și labilitatea ființei umane, Neagoe nu proiectează speranțele omului într-un spațiu transcendent, ci, dimpotrivă, pledează pentru mobilizarea pleneră a energiilor umane în vederea dobândirii desăvârșirii, dar aici, pe pământ. Aceasta este, de altfel, marea lecție morală a cărții lui Neagoe Basarab.

Desăvârșirea propusă vizează valorile durabile, opuse acelor perisabile; bogățiile de tot felul, aurul și argintul nu pot asigura izbăvirea omului, de aceea atenția autorului se îndreaptă statornic spre „judecată, mintea cea întreagă și alte fapte bune”.

Învățăturile lui Neagoe Basarab este o carte străbătută de neliniștea interogațiilor cu privire la soarta omului, o carte care stăruie asupra solicitării active a individului, șansa supraviețuirii fiind și în acest caz fapta, semn și dovadă a trecerii, cu folos și dăruire, prin viață. Alternativa suflet-trup este grăitoare pentru separația între valorile perisabile ale existenței și cele perene ale spiritului. Opțiunea pentru cele din urmă trebuie să dobândească adeziunea tuturor oamenilor – împărați și boieri, împărătese și jupâne, bătrâni și tineri; fiecare, subliniază autorul, trebuie „să-și îmbrace mintea în haine împărătești și să șadă în carătă naltă și luminată”.

Modelele alegorice la care apelează în demonstrarea superiorității spiritului Neagoe sunt, rând pe rând, furnica, lupul, pardosul, privighetoarea și inorogul. În planul aceleiași alegorii, măgura înaltă semnifică sensul aspirației celei mai nobile a omului – aceea de înălțare a gândului și cugetului său îndrăzneț: „Somnul cel mult îngroașă gândul, iar privigherea îl suptie”, scrie Neagoe, o cugetare semnificativă tot în contextul aspirației către desăvârșire a

ființei.

Este vorba, aici, de asumarea lucidă a existenței, de căutarea unor puncte de sprijin, de nevoia unor certitudini și permanențe, dobândite printr-o viață spirituală activă, în cursul căreia ființa umană să-și găsească propria sa cumpănă morală. Aceasta cu atât mai mult cu cât Theodosie este pregătit pentru viața de pe pământ. Se pot deci considera *învățăturile* ca un elogiu al minții, al satorniciei și al rațiunii.

Meditând asupra labilității condiției umane, erudiția biblică în demonstrarea fragilității ființei umane, departe de a urmări un scop în sine, este menită să dea un plus de consistență solicitărilor pe care scrierea le formulează. Echivalentul literar al angoasei provocate de teroarea morții e găsit într-un text din Ioan Hrisostomul: „Și toți câți suntem împărați, domni, boieri și slugi, veniți și căutați în mormânturi și vedeți ce vă faceți și vă cutremurați! Veniți și voi, cei ce aveți griji și vrajbe unul pre altul, și căutați de vedeți cum vă răsiți, și vă împăcați. Caută cu tot de-adinsul în mormânt și vezi pre cei ce zac acolo într-însul și cunoaște care au fost împărați și care sunt oase de domn. Vezi groaznicul și înfricoșatul chip și față a oaselor și zi dar: care au fost oase de împărat și care sunt oase de domn, sau care au fost boiariu, sau care au fost slugă, sau bogat sau sărac, sau bătrân sau tânăr, sau care au fost harap și care au fost frumos? Au doar nu sunt toți plini de îpuțiciune?...”

Cariera îndelungată și prodigioasă a textelor lui Ioan Hrisostomul în literatura europeană face cu atât mai prețioase paginile cărții lui Neagoe Basarab, pagini bântuite de același răspuns: „Dar acum, după toate, ce mai gândești să mai câștigi? N-ai ce mai câștiga, fără numai moartea...”. Demn de subliniat e faptul că *învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* pătrund în literatura noastră, într-o adânc resimțită trăire și aleasă expresie, unul din cele mai caracteristice texte având în centru motivul nestatorniciei sorții și a fragilității destinului uman.

Idealul de viață pe care-l propune cartea vizează valorile clasice: măsura, cumpătarea, echilibrul. Dar ceea ce ilustrul fondator al mănăstirii de la Curtea de Argeș consideră mai cu seamă important să proclame este îndemnul la faptă, căruia i-a răspuns cu strălucire domnitorul însuși. Acesta este, de altfel, și sensul *învățăturilor*, text menit să fie un îndreptar de viață practică și nicidecum un compendiu de promisiuni pentru viața de apoi. Această carte cu caracter

testamentar este una dintre cele mai de seamă scrieri parenetice ale timpului din literatura europeană.

Elaborate cu aproape o jumătate de mileniu în urmă, *învățăturile* ne dezvăluie în autorul lor un scriitor și un cugetător temeinic, ce-și orientează permanent gândurile înspre soarta fiului său și a celorlalți urmași. Înspre destinul țării și al supușilor săi. Fiul este îndemnat în primul rând la credință în Dumnezeu, pentru că, așa cum spune Neagoe Basarab, lucrurile acestei lumi sunt vremelnice, efemere, nestatornice, de o cu totul relativă însemnătate morală, existențială și gnoseologică.

Pregătindu-l pentru domnie, Neagoe îl sfătuiește pe fiul său cum trebuie să se comporte ca domnitor, cum să primească soli, cum să poarte războaiele, cum să facă judecată, cum să înalțe în ranguri sau cum să se îngrijească de supușii săi. Își îndeamnă, de asemenea, fiul să nu-și părăsească țara în vremuri de urgie, „că și eu însumi am fost pribeag, pentru aceia vă spui că iaste trai și hrană cu nevoie pribegia, și ești de toți oamenii dosădit... Pentr-aceia să nu faci așa, că mai bună este moartea cu cinste decât viața cu amar și ocară. Nu fireți ca pasărea ceea ce se cheamă cucu, care-și dă ouăle de le clocesc alte păsări și-i scot pui, ci fiți ca șoimul și vă păziți cuibul vostru”.

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie, meditație tulburătoare asupra lumii și autentic îndreptar de comportament moral, de diplomație și artă literară, este o operă literară care îndeamnă și astăzi la lectură și reflecție, o sinteză a mentalității medievale românești, în datele sale fundamentale.

În Moldova, în domeniul istoriografiei, se înregistrează trei cronici în limba slavonă, redactate de Macarie, Eftimie și Azarie.

Macarie scrie, din însărcinarea lui Petru Rareș, *Cronica Moldovei* între 1527 – 1551 expunând evenimente ale domniilor lui Bogdan III, Ștefăniță și, mai ales, Petru Rareș. Tonul cronică capătă accente de elogiu, mai ales în fragmentele consacrate lui Petru Rareș. În contextul acelei epoci, Macarie realizează, în cadrul narațiunii istorice, și memorialistică, apelând și la propriile amintiri.

Ucenicul lui Macarie, egumenul Eftimie a continuat, din ordinul lui Alexandru Lăpușneanu, *Cronica Moldovei*, relatând evenimente din a 2-a domnie a lui Petru Rareș, ale fiilor acestuia și primii ani ai domniei lui Alexandru Lăpușneanu. Eftimie a fost influențat în bună măsură de stilul lui Macarie, textul său fiind unul simplu și mai

accesibil.

Azarie continuă *Cronica Moldovei*, ducând relatarea evenimentelor până la venirea pe tron, în 1574, a lui Petru Șchiopul. Astfel se încheie etapa istoriografiei în limba slavonă, ea fiind reluată sporadic, mai ales în timpul domniei lui Mihai Viteazul.

În această epocă se înregistrează două orientări. Prima e cea a umaniștilor și renașcentiștilor de limbă latină și italiană, formați mai ales în Occident. A doua orientare e legată de Reformă și constă în trecerea treptată la limba română ca limbă a culturii și a literaturii. În cadrul primei orientări, trebuie amintită activitatea lui Nicolaus Olahus (N. Valahul: 1493 – 1568), născut la Sibiu într-o familie înrudită cu domnii Țării Românești. N. Olahus a învățat la Oradea și a fost, rând pe rând, secretar episcopal și regal, episcop, primat al Ungariei și regent. Stabilit un timp în Țările de Jos, Nicolaus Olahus intră în legătură cu umaniștii vremii, mai ales cu Erasmus din Rotterdam. Nicolaus Olahus scrie mai multe poeme în limba latină și greacă, precum și trei opere cu caracter istoric și geografic.

Cea mai importantă operă de acest gen este *Hungaria* (1536), care cuprinde în mare parte o descriere a tuturor provinciilor vechii Dacii locuite de români: Țara Românească, Moldova și Țara Someșului, Țara Crișurilor și Țara Timișului. Nicolaus Olahus afirmă, pe baza propriilor observații, a izvoarelor scrise și a vestigiilor arheologice, originea romană și unitatea limbii și a poporului român: „Moldovenii au aceeași limbă, obiceiuri și religie ca și muntenii... Limba lor și a celorlalți români a fost cândva romană, ca unii ce sunt colonii romani... Românii, se spune că sunt colonii romani. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba română. Monede romane se găsesc multe în acel loc și ele constituie un neîndoielnic semn al vechimii stăpânirii romane prin părțile acestea”.

Nicolaus Olahus e, astfel, un precursor al cronicarilor moldoveni, al lui Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir și al corifeilor Școlii Ardelene, care au dus mai departe, cu noi argumente, ideea originii latine și a unității limbii și poporului român.

O altă figură de alură renașcentistă e Despot-vodă (Ioan Iacob Heraclide), domn între 1561 – 1563, care a căutat să se identifice cu interesele poporului român, în lupta antiotomană. Într-o proclamație către moldoveni, el afirmă: „și cu aceasta ne vom face cunoscuți lumii întregi ca adevărați romani și coborâtori din aceia”. Personalitatea lui

Despot-vodă a rămas în istoria culturii și literaturii române și prin înființarea Școlii Latine (Schola latina) de la Cotnari, condusă de umanistul german Johann Sommer.

Începuturile scrisului în limba română

Problema apariției scrisului în literatura română și a circumstanțelor care au generat acest fenomen cultural nu a fost complet elucidată. Unii cercetători susțin că apariția scrisului în limba română s-ar explica exclusiv prin factorii interni, ca urmare a stadiului de dezvoltare a societății românești feudale. Alți cercetători au pus apariția primelor texte în limba română în legătură cu anumiți factori exteriori (influența mișcărilor husite, secolul al XV-lea; influența luteranismului, secolul XVI). Chiar dacă în secolele XIV și XV limba oficială a cultului și administrației în Țările Române era limba slavonă, se poate presupune că în actuala perioadă, înainte de anul 1521, data primului text românesc păstrat (*Scrisoarea lui Neacșu*) s-a scris, sporadic, în limba română, din nevoi comerciale sau particulare; astfel, în scriptele municipalității Sibiului e menționată și suma de un florin plătită în 1495 unui preot român pentru redactarea unei scrisori în limba română. De asemenea, în 1485 e menționat jurământul omagial al lui Ștefan cel Mare de la Colomeea, care ar fi fost tradus în limba latină din limba română.

Dacă apariția scrisului în limba română poate fi explicată printr-o serie de factori interni (dezvoltarea economiei de mărfuri, dezvoltarea boierimii, decăderea culturii slavone etc.), pentru traducerea cărților religioase în limba română un rol important a avut-o mișcarea husită, care a determinat, în viziunea lui Nicolae Iorga, traducerea textelor maramureșene (rotacizante).

Din secolul al XVI-lea provin aproape 200 de texte literare și neliterare, semn că limba română pătrunde în cele mai diverse sectoare ale vieții sociale (administrativ, politic, juridic etc.). Înainte de textele lui Coresi, există informații despre câteva tipărituri în limba română: *Evangelhia*, *Apostolul* (1532), *Catehismul lutheran* (1544, Sibiu), *Evangeliarul slavo-român* (Sibiu).

Textele rotacizante (numite așa după fenomenul fonetic al rotacismului) sau *textele maramureșene* (după locul unde au fost scrise) sunt niște traduceri rămase în manuscris; e vorba de Codicele Voronețian (care cuprinde *Faptele Apostolilor* și trei epistole sobornicești), *Psaltirea Scheiană*, *Psaltirea Voronețiană* și *Psaltirea*

Hurmuzachi. Aceste texte au fost traduse, se pare datorită influenței husitismului, a lutheranismului și calvinismului, care afirmau ideea oficerii serviciului divin în limba poporului. Alți cercetători atribuie un rol important acestor traduceri cauzelor interne (necesitatea instruirii preoților). Limbajul acestor texte prezintă fenomenul rotacismului: în cuvintele de origine latină **n** intervocalic se transformă în **r**: lumiră, fire (tine), rugăciure (rugăciune). Aceste texte sunt, după expresia lui N. Cartoian „prime și timide zări de lumină în pâcla slavonismului”.

Primul text scris în limba română e *Scrisoarea boierului Neacșu din Câmpulung* către judele Brașovului Hans Benkner (1521) și face parte din seria celor 120 de scrisori cu caracter neliterar din secolul al XVI-lea elaborate în limba română, ce reprezintă dovezi incontestabile ale folosirii acestui mijloc de comunicare în scris și într-o epocă anterioară. Celelalte scrieri care atestă generalizarea scrisului în limba română sunt texte literare, cărți religioase sau cărți populare. *Scrisoarea lui Neacșu* a fost descoperită în arhivele brașovene și publicată de Nicolae Iorga în 1909. Datând din 29 sau 30 iunie 1521, Scrisoarea îl înștiințează pe primarul Brașovului despre pregătirile turcilor pentru atacarea Transilvaniei și Brașovului. Această scrisoare deține deopotrivă o valoare documentară și literară. Chiar dacă se mai păstrează, din limba slavonă, formulele de adresare și de încheiere, ca și câteva cuvinte (i pak-iarăși; zadespre), totuși Scrisoarea e redactată într-o limbă română curată, expresivă, apropiată de limba română de azi. Lexicul scrisorii este predominant latin, iar structura morfologică și sintactică, forma concisă și clară de comunicare a mesajului indică anumite virtuți ale limbii române care se vor cristaliza în literatura secolului următor, dar indică și o anumită experiență a scrisului în limba română.

Palia de la Orăștie

Spațiul traducerilor în limba română a cărților religioase a fost pregătit de o activitate cărturărească îndelungată în limba slavonă; existau, în acea epocă, români care cunoșteau foarte bine și limba lor maternă, dar și limba cărților de cult religios, în speță slavona. Aceste traduceri au avut un caracter mai degrabă ocazional și au fost determinate de scopuri didactice, pentru a facilita învățarea limbii slavone sau, dimpotrivă, a celei române, și într-o foarte mică măsură au urmărit scopuri de propagandă religioasă.

În acest sens, se poate spune că primele noastre texte, modeste, așa cum erau, reprezintă faptul de cultură cel mai important din acea perioadă. Răspândirea cărților în limba română se datorează unei influențe străine, și anume mișcărilor reformatoare, protestante, care pătrund în Transilvania mai ales sub forma luteranismului, a calvinismului sau a husitismului.

Propaganda calvină a făcut posibilă și apariția *Paliei de la Orăștie* din anul 1582. Această operă ocupă un loc aparte în literatura română veche și în evoluția scrisului românesc din secolul al XVI-lea; ea se remarcă prin frumusețea limbii, care capătă în această carte mlădiere, acuratețe și vigoare expresivă care nu se găsesc în traduceri anterioare ei. Un veac și mai bine de frământări și de căutări a unor forme lingvistice pentru limba română a avut drept rezultat crearea unei atmosfere lexicale și gramaticale apte să transpună în limba română textele Sfintei Scripturi.

După cum se știe, diaconul Coresi tipărise numai *Noul Testament*, cele patru *Evangelii*, *Faptele* (și *Scrisorile apostolilor*). Era firesc ca atenția cărturarilor români ai epocii să se îndrepte și către *Vechiul Testament*, care formează fundamentul pe care se sprijină *Noul Testament*, alcătuind împreună *Biblia*. Cartea intitulată *Palia* (cuvânt desemnând *Vechiul Testament*) a fost publicată la Orăștie în anul 1582 de către fiul diaconului Coresi, Șerban Coresi, și de tovarășul său, Mărian diacul. *Palia* cuprinde, în fapt, primele două cărți ale *Vechiului Testament*, *Creațiunea* și *Ieșirea*, sau, cum spun traducătorii, în cuvintele slavone, *Bitia* și *Izvodul*.

Prima carte, al cărei original încă nu s-a găsit în literatura bizantină, a dat naștere la unele discuții. Ea conține un fel de crestomație cu locuri alese din primele cărți ale *Vechiului Testament*, cu unele apocrife (de exemplu judecățile lui Solomon despre Satanail) și cu explicația simbolisticii acestor locuri în care alcătuitorul vede tabloul vieții pământești a lui Hristos.

A doua carte este un fel de prescurtare a *Vechiului Testament*, cu mai multe abateri de la textul biblic, la care se adaugă numeroase legende și texte apocrife. Această carte a servit ca fundament pentru cronicile bizantine, după care trece în spațiul cultural slav, de unde va deveni cunoscută și românilor.

Palia de la Orăștie nu are însă nimic în comun cu aceste două palii; ea este pur și simplu o traducere, mai mult sau mai puțin fidelă, a

primelor două cărți canonice din *Vechiul Testament: Facerea și Ieșirea. Palia de la Orăștie* s-a tipărit, după cum se spune în prefață, cu cheltuiala lui Francisc Gesty (Gesti Ferenc), „ales hotnogiul Ardealului și Țării Ungurești, lăcuietoriu în Deva”. Traducătorii au în fruntea lor pe episcopul Mihail Tordași și sunt în număr de patru: Ștefan Herce, Zacan Efrem, Peștișel Moisi și Archirie.

În prefață, ni se spune că traducătorii, văzând cum „toate limbile înfloresc într-o cuvintele sfinte ale lui Dumnezeu” și că „numai noi românii nu le avem pre limba noastră, cu mare muncă scoasem din limbă iidovească și grecească și sârbească pre limba românească”.

Faptul că această carte se adresează românilor în general și nu are o finalitate propagandistică se desprinde din declarația celor doi tipografi, declarație care e situată la sfârșitul introducerii: „Eu, Șerban dracu’, meșterul mare a tiparelor și cu Marian diac... dându în mîna noastră ceste cărți, cetindu-și ne plăcură și le-am scris voo, români să le ceteți...”

Cu privire la originalul traducerii, M. Gaster, judecând după titlul cărților (*Bâtie și Isvod*), care sunt slavonești, credea că *Palia de la Orăștie* a fost tradusă după *Biblia* slavonă. N. Iorga și O. Densusianu înclinau să creadă în afirmația din prefață, după care *Palia* ar fi fost tradusă din ebraică, greacă și slavonă, fiecare dintre traducători având rolul lor de a traduce dintr-o limbă pe care o cunoștea. Iosif Popovici, în *Analele Academiei Române* (1911), a emis opinia că *Palia de la Orăștie* a avut ca original *Vechiul Testament* în limba maghiară apărut în anul 1511. În sprijinul acestei ipoteze, cercetătorul aduce și câteva dovezi de ordin lingvistic.

Independent de studiul lui Iosif Popovici, Mario Roques, în anul 1913, susține aceeași ipoteză, pe care o dezvoltă în prefața textului *Facrii*, publicat de el în anul 1925. Textul *Vechiului Testament* unguresc a fost tradus și tipărit de un elev al lui Melanchton, Gaspar Heltai, pastor, tipograf și autor de cărți de la Cluj.

Mario Roques, bazându-se pe faptul că *Biblia* în slavonă este tradusă în întregime abia în secolul al XV-lea (*Biblia* mitropolitului Ghenadie) și se tipărește abia în anul 1581 (la Ostrov), adică în anul când a fost pusă sub tipar *Palia de la Orăștie*, arată și inadecvările în ceea ce privește prefața *Paliei* cu aceea a *Paliei* din Ostrog și semnalează mai multe maghiarisme în textul românesc și unele terminații ungurești ale unor nume proprii. Se pot aminti unii termeni

lexicali precum *span* (supraveghetor), *târnaț* (piața din fața templului), *iliș* (merinde) etc.

Colaționarea unor fragmente din prefața *Paliei* și din textul și adnotațiile ei cu *Pentateucul*, scos în anul 1551 de către Gaspar Heltai, acela după care se traduce și *Molitvenicul* lui Coresi de la 1564, i-a dat posibilitatea cercetătorilor să ajungă la concluzia că acest *Pentateuc* a servit ca original al *Paliei de la Orăștie*. Autorii traducerii au avut, în afară de textul în limba maghiară și un text latinesc al *Vulgatei*, într-o ediție corectată, asemănătoare cu aceea publicată de Luca Osiander la Tübingen.

Traducătorii *Paliei*, din care unii erau, probabil, chiar unguri, cunoșteau bine limba română, dar și limba de atunci a cărților de cult, slavona, căci și această traducere conține mai multe cuvinte slave și arhaisme. Iată un fragment din *Palie*, din care reiese fraza destul de cursivă, cu unele mici poticneli: „La început făcu Dumnezeu ceriul și pământul. Iar pământul era pustiu: și în deșert, și întâlnearec spre adânc; și duhul Domnului se purta spre apă. Și zise Dumnezeu: fie lumină: și fu lumină. Și despărți Dumnezeu lumina de întuneric și chemă lumina zio, și întunericul noapte și fu dentru seară și dentru demânează zioa dentăiu”.

Impreciziile, ca și unele stângăcii („spre „în loc de „deasupra”, „de la „în loc de „de „etc.) nu îngreunează, însă, prea mult înțelesul textului, limitând doar într-un anumit fel interpretarea sa. De asemenea, au fost evitate, în mare măsură, particularitățile talmăcitorilor bănățeni.

De altfel, intenția traducătorilor a fost de a arăta că *Vechiul Testament* conține multe „basme” (adică pilde, parabole, mituri) folositoare din perspectivă morală și religioasă, pe care, cine nu le citește „nemică slavele lui Dumnezeu nu poate ști...”, însă acești traducători au reușit să talmăcească doar cele două cărți amintite. Aceste opere reprezintă „începătura a toate făpturile” și „cum au adus afară Dumnedeu prin Moisi israelitenii den țara Egiptului”.

Palia de la Orăștie este o operă foarte importantă în ceea ce privește normarea, consolidarea și unificarea limbii scrise. În comparație cu textele coresiene, fraza curgea mai limpede, sau cel puțin așa ni se pare nouă astăzi, după trecerea anilor. Există, astfel, unele construcții sintactice care se impun prin lapidaritate și cursivitate: „Fericit omul carele n-au mersu în sfatul necuraților și în

calea păcătoșilor n-au stătut, și prescaunul ucigașilor n-au șezut”.

Prin expresivitatea traducerii, prin limba ei pitorească și plastică, nu lipsită de armonie, *Palia de la Orăștie* are, pentru limba română cam aceeași însemnătate ca și *Biblia* tradusă de Luther pentru limba germană. Ea a avut cea mai mare difuzare și a rămas aproape singurul text al Sfintei Scripturi până în secolul XX. Pe de altă parte, traducătorii au știut să folosească achizițiile, experiențele lingvistice al înaintașilor, pentru a nimeri cuvinte expresive, care înfioară fantezia și deșteaptă simțirea, plăsmuind o viziune morală și literară cu totul proprie.

Tipăriturile lui Coresi

Opera traducătorilor din Maramureș a așa-numitelor texte rotacizante este, într-un anumit fel, preambulul unei mișcări românești mai generale. Cu totul altfel se arată a fi activitatea vastă și consecventă a publicării cărților românești în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, activitate ce va fi coordonată și realizată mai ales de diaconul Coresi, la Brașov.

Răspândirea tipăriturilor religioase de la Brașov în toată Transilvania, în Moldova și în Țara Românească face ca această activitate să însemne începutul biruinței limbii poporului în cultura românească a evului mediu. Este vorba, de altfel, de un moment care se regăsește în istoria a aproape tuturor țărilor europene: momentul înlocuirii limbii oficiale, de cancelarie sau cult, cu limba vie a poporului, adică pătrunderea elementelor sociale, populare în cultura feudală.

Inițiativa scrisului în limba română, dar și aceea a tipăririi cărților religioase în limba poporului aparțin românilor, și nu sașilor sau maghiarilor, cum s-a crezut la început și anume chiar păturilor orășenești, rămase ortodoxe.

Activitatea tipografiei în limba română condusă la Brașov de Coresi se explică în mare parte prin legăturile acestui centru meșteșugăresc și comercial cu Țara Românească și cu Moldova. Publicarea cărților religioase în limba română nu poate fi însă privită doar ca o problemă de pură istorie ardeleană; ea se leagă de istoria Țării Românești și, în parte, și de istoria Moldovei.

De asemenea, se poate afirma că nu este deloc întâmplător că dintre toate orașele ardeleni românești, acela în care s-a dezvoltat în forme consecvente și mai importante răspândirea cărții românești în a

doua jumătate a secolului al XVII-lea a fost Brașovul.

Aceasta înseamnă că principalul centru al revoluției culturale din acea vreme a fost un centru interromânesc, un centru de legătură între cele trei țări românești. Tipografia condusă de Coresi a fost adusă la Brașov din Țara Românească. Coresi era un meșter tipograf din Țara Românească și se poate afirma, dacă ținem cont de poziția economică și socială a Brașovului din acea vreme, că tipărițiile lui Coresi au fost destinate atât unei circulații regionale, cât și uneia mai largi care să cuprindă toate țările române.

În cadrul relațiilor multiple și variate dintre orașul Brașov și Țara Românească în secolul al XVI-lea, o importanță deosebită o are cartierul românesc al Scheilor Brașovului, ca un centru bogat, protejat de Țara Românească și de Moldova, cu o comunitate ortodoxă interesată în legăturile comerciale, diplomatice și religioase cu aceste două țări.

Diaconul Coresi era un tipograf ce aparținea spațiului tipografic muntean. El își făcuse ucenicia la tipografia slavonă din Târgoviște, este, așadar, urmașul tipografilor sârbi așezați în Țara Românească. Trecerea lui din Țara Românească la Brașov a însemnat totodată și trecerea de la tiparul slavon la cel românesc, ceea ce conferă acestei probleme o importanță și o semnificație deosebite. Venit la Brașov cu permisiunea domnilor români, păstrat din cauza unor interese materiale, religioase și culturale locale, Coresi a desfășurat o operă de pionierat în cadrul tiparului în limba română.

Pe de altă parte, istoricii care au văzut că în activitatea tipografiei lui Coresi se întâlnesc și influențe ale gândirii religioase ale Reformei, alături de fundamentul ortodox al celor mai multe cărți ale sale, au concluzionat că tipograful lucra numai la comandă, indiferent de cuprinsul cărților editate, fără să înțeleagă că în această mixtură de credințe se oglindesc de fapt fazele confruntării spirituale dintre ortodocși și luterani.

Patronajul săsesc luteran asupra cărților tipărite de Coresi este o altă problemă departe de a fi fost clarificată. Este foarte adevărat că o parte din aceste cărți poartă indicația că s-au publicat „din porunca” judei sas al Brașovului, Johannes Benkner. Dar se poate remarca faptul că și prima carte a lui Coresi ieșită de sub teascurile tipografiei sale la Brașov în 1556 – 1557, *Octoiul mic*, a fost scrisă tot la porunca aceluiași jude al Brașovului. Totuși, această carte este o carte liturgică

religioasă, scrisă în limba slavonă.

Și alte cărți în limba slavonă publicate de către Coresi la Brașov, alături de cele în limba română, cuprind „porunca” aceluiași jude sas; acesta e cazul, de pildă, al *Evangheliarului slavonesc* tipărit în anul 1562. Pe de altă parte, nu toate cărțile publicate în tipografia lui Coresi sunt puse sub patronajul judeului orășenesc.

Psaltirea românească din anul 1570, o lucrare care a avut un rol esențial în introducerea limbii române în serviciul religios, este lipsită de acea mențiune a județului. În această carte, Coresi însuși se adresează cititorilor: „Eu, diaconul Coresi, deaca văzui că mai toate limbile au cuvântul lui Dumnezeu în limba lor, numai noi, rumânii, n-avăm... drept aceala, frații mei preuților, scrisu-v-am aceste Psaltire cu otveat, de-am scos din Psaltirea sârbească pre limba rumânească, să fie de înțelegătură”.

Se poate extrege de aici concluzia că tipografia era independentă de sfatul orășenesc luteran al Brașovului, de vreme ce tipărea cărți slavonești și ortodoxe, precum și cărți fără indicarea numelui judeului. De altfel, proprietarul preselor și al literelor era, încă din timpul când tipografia se afla în Țara Românească, meșterul tipograf. Tipografia a trecut, desigur, prin cumpărare, de la Dimitrie Liubavici la Oprea logofătul și de la acesta la Coresi diaconul, fostul său ajutor.

Legăturile tipografiei lui Coresi cu comunitatea orășenească din Schei sunt dovedite și de multe alte informații. În cronica bisericii românești din Schei se revendică, pentru preoții de acolo, publicarea cărților religioase și slavone din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, iar colaborarea acestor preoți la traducerea și tipărirea cărților coresiene este consemnată în prefețele lor.

Pe de altă parte, din anumite documente inedite reiese și mai clar această colaborare a tipografiei cu orășenii români din Schei. Coresi, precum se știe, venise de la Târgoviște, dar, așezându-se la Brașov, a fost nevoit să-și caute acolo colaboratori la o muncă pe care nu o putea realiza de unul singur. Așadar, tipograful român și nu municipalitatea orașului poseda tipografia. Tipografia lui Coresi și cărțile tipărite de el n-au fost ale municipalității luterane, ci ale meșterului venit din Țara Românească. Luteranii nu puteau deci impune meșterului tipograf să tipărească orice fel de texte, ele nu se puteau tipări decât cu consimțământul lui.

Cărțile tipărite de Coresi la Brașov au fost publicate pentru biserica română. În aceste condiții patronul său nu putea fi decât biserica română de acolo. Adevărații patroni ai lui Coresi, cei care l-au chemat și l-au ținut apoi la Brașov, au fost conducătorii comunității orășenești din suburbia românească a Scheiului Brașovului, care erau totodată patronii bisericii lor din acel centru orășenesc.

Cu alte cuvinte, rezultă de aici că preoții reprezentanți ai comunității orășenești sunt cei care au luat inițiativa tipăririi cărților, atât a celor românești, cât și a celor slavone, în tipografia condusă de Coresi. Ei l-au chemat la Brașov pentru nevoile întregii Transilvanii ortodoxe și, de fapt, ei sunt adevărații patroni ai lui Coresi.

Tipărirea cărților românești în Transilvania în veacul al XVI-lea corespunde cu epoca introducerii și înfloririi Reformei religioase luterane la sași și la unguri în această provincie. Astfel, reforma luterană pătrunsese în Ardeal în anul 1519, prin intermediul negustorilor sași care luaseră parte la târgul din Leipzig și care aduseseră cu ei la întoarcere cărțile lui Luther. În anul 1522 mai mulți tineri sași, care studiaseră la universitatea din Wittenberg și audiaseră aici prelegerile lui Luther, răspândesc între concetățenii lor ideile marelui reformator german.

Așa după cum se știe, reforma proclama ideea traducerii cărților religioase în limba poporului. Reiese de aici că tipărirea primelor cărți bisericești în limba română, tocmai în această perioadă nu poate fi independentă de curentul Reformei, dezvoltat în această epocă în Transilvania. Cu toate acestea, se poate considera că publicarea cărților bisericești, deși favorizată de curentul Reformei, s-a realizat în cadrul bisericii ortodoxe, din inițiativa populară românească.

Argumentul cel mai temeinic care arată că biserica din Schei nu a trecut la luteranism este constatarea că scrierile tipărite de Coresi, de elevii și de colaboratorii săi nu sunt, luate în bloc, cărți luterane, ci, dimpotrivă, cărți ortodoxe. Acesta este faptul esențial care arată că opera de introducere a limbii române în biserică nu a fost patronată și nici inițiată de luterani sau de calvini, ci trebuie socotită ca o operă de inițiativă românească, ortodoxă, o pagină de istorie internă.

O analiză mai amănunțită a producției tipografice este în măsură să limpezească acest aspect; astfel, din treizeci și cinci de cărți tipărite de Coresi și de ceilalți tipografi români din Transilvania între anii 1557 și 1588, douăzeci și trei sunt scrise în limba slavonă, trei

sunt slavo-române, pe care le putem socoti prin esența lor ortodoxe și nouă sunt românești. Cu alte cuvinte, majoritatea cărților tipărite sunt în limba slavonă, ceea ce este o dovadă că tipografia lui Coresi era în slujba ortodocșilor și că păstra tradiția medievală, alături de tendințele de înnoire.

Dintre cele nouă cărți în limba română, șase sunt în modul cel mai sigur ortodoxe. Niciuna dintre aceste cărți nu conține vreo aluzie în legătură cu Reforma. Mai mult, una dintre ele cuprinde chiar câteva pasaje polemice la adresa spiritului reformei, pasaje rămase neobservate mult timp.

În *Evangelhia românească cu învățături*, tipărită de Coresi în anul 1581, în *Predoslovie*, după ce se arată că această carte trebuie păstrată neschimbată „nici să adaugă, nici să ia nemica”, se face aluzie la împrejurările bisericești de atunci, care impun o mai mare apărare a credinței.

Cazania a doua a lui Coresi din anul 1581 este o traducere după *Cazania slavonă* tipărită în Ucraina, în anul 1569 de către tipograful Ivan Feodorov. Chiar o parte din introducere, cu atacurile împotriva Reformei religioase, se regăsește în ediția slavonă amintită. În ceea ce privește editarea celorlalte trei cărți religioase, în care recunoaștem influența Reformei, una este *Palia de la Orăștie*, tipărită în anul 1582 din inițiativa lui Mihai Tordași, episcopul român calvin, după cum arată introducerea. Mai rămân doar două cărți românești având influențe vădite ale Reformei religioase: prima este *Catehismul (Întrebare creștinească)*, a doua, *Evangelhia cu învățături*, urmată, în același volum, de *Molitvenic*, tipărite la Brașov de Coresi în anul 1564.

Despre *Catehism*, care ridică unele probleme speciale, se poate spune că această carte, deși tradusă din limba maghiară, după un catehism luteran, totuși cuprinde *Simbolul credinței*, așadar dogmele fundamentale, nu după textul folosit, ci o traducere separată, după un text slav, ortodox. Editorul a vrut să arate prin aceasta că se menține pe terenul dogmei și al modelelor ortodoxe.

Pe de altă parte, *Evangelhia cu învățături* de la 1564 a fost publicată, în mod deosebit de celelalte cărți, ca o comandă a unui nobil maghiar. S-a dovedit însă că această carte a fost tradusă din limba maghiară, prin intermediul unui text slavon. *Evangelhia cu învățături* a însemnat, cum au observat, de fapt, istoricii literari, o evoluție în ceea ce privește tehnica tiparului. Ea este singura tipăritură coresiană

românească în care s-au utilizat litere mici, cu care până atunci s-au imprimat în mod exclusiv cărți slavone.

Vorbind despre locul pe care îl ocupă *Evanghelia cu învățăături* în evoluția limbii și a literaturii române vechi, Nicolae Sulică remarcă faptul că reacția cea mai puternică produsă la Brașov împotriva propagandei protestante ar fi fost tocmai *Cazania ortodoxă*, tipărită de Coresi. După P.P. Panaitescu, traducătorul și editorul român ar fi adăugat la textul inițial pasaje care accentuau tendința antiprotestantă a acestui text, subliniindu-se astfel și mai mult caracterul ortodox al *Cazaniei* lui Coresi.

La fel și *Molitvenicul*, care este, în fapt, anexa *Evangheliei cu învățăături*, prezintă cam același compromis între Reformă și ortodoxie. Aceste cărți fac, așadar, impresia că rezultă din concesii reciproce între ortodoxie și luteranism, din care reiese un text intermediar, oarecum eterogen, cu elemente din ambele credințe. Se observă însă destul de bine că textele luterane nu au putut fi impuse fără a se trece prin filtrul credinței ortodoxe.

Chiar dacă facem abstracție de cele două cărți analizate, care și ele sunt mai aproape de ortodoxie decât de Reformă, rămâne cert faptul că în tipografia lui Coresi s-au publicat cu mult mai multe cărți ortodoxe în limba română. Acesta este, în fond, faptul esențial: majoritatea cărților editate nu erau ale bisericii luterane sau calvine, ci ale ortodocșilor, nu erau nici măcar destinate românilor din Transilvania, ci întregului popor român.

Catehismul (*Întrebare creștinească*), cu elemente ale Reformei, este dedicat mitropolitului Efrem al Ungrovlahiei. *Evanghelia cu învățăături*, tipărită în limba română în anul 1581, a fost tradusă după un text slavon, trimis cu acest scop de la Târgoviște la Brașov de către Serafim, mitropolitul muntean.

În acest sens, de pildă, în fruntea *Evangheliei în românește* se arată că traducerea din limba slavonă în română s-a efectuat cu aprobarea mitropolitului Țării Românești. Biserica română și ocârmuirea statelor feudale ale Moldovei și Țării Românești au aprobat și au sprijinit totodată tipărirea cărților bisericești în limba poporului. Este, de altminteri, stabilit că traducerea și tipărirea cărților bisericești în limba poporului este o operă general românească în secolul al XVI-lea.

Românii s-au folosit ca îndemn și pildă pentru întreprinderile

lor culturale, de existența curentului luteran și calvin din Transilvania, ca să ia și ei inițiativa traducerii cărților religioase în limba română. Un curent popular s-a impus în biserică; românii au tradus și au tipărit aceste cărți cu forțele lor, cu tiparul lor, adus la Brașov din Țara Românească, traducând din slavonește, dar păstrând religia ortodoxă.

Diaconul Coresi venise la Brașov de la Târgoviște, de unde a adus tipografia cu litere slavone, dar el a păstrat mereu legături strânse cu Țara Românească. Domnia și biserica din Țara Românească exercitau un control strict asupra tipăririi cărților bisericești comandate la Brașov. Tipografia lui Coresi rămăsese, măcar în privința unora dintre cărțile publicate, sub controlul bisericii ortodoxe din Țara Românească. Ea lucra la comenzi din această țară, era, așadar, un instrument al difuzării cărții în toate țările românești și opera ei culturală le privește pe toate trei.

Catehismul, care cuprinde expunerea credinței religioase în întrebări și răspunsuri, este o carte de o deosebită însemnătate pentru studiul influențelor străine, exterioare, asupra începuturilor scrisului în limba română. Se admitea, în general, că prima carte tipărită în limba română, în atelierul lui Coresi de la Brașov, a fost *întrebare creștinească*, un catehism nedatat, dar considerat ca fiind tipărit în anul 1559. După Al. Procopovici, titlul *Catehismului* coresian ar dovedi originea sa husită, și nu luterană, a arhetipului. Numai husiții și-au intitulat catehismele „întrebare”.

Totuși, prima carte, în limba slavonă, tipărită de Coresi la Brașov a fost *Octoiul mic* din 1557, iar *întrebarea creștinească* nu este o carte pur luterană, ci, mai curând, un compromis între credința ortodoxă și Reformă, în care baza credinței, Crezul, este formula ortodoxă.

Prima carte românească tipărită de Coresi a fost *Evangelhia*, carte care, prin trimiterile la liturghie, în limba slavonă, ale diferitelor fragmente, este în mod certă o carte pur ortodoxă. În ceea ce privește *Catehismul*, pe care îl putem considera a doua carte tipărită în limba română ieșită de sub teascurile lui Coresi, el este, într-un anumit sens, rezultatul unei presiuni exercitate de municipalitatea luterană a Brașovului asupra românilor, la care aceștia s-au împotrivit.

Cea mai importantă carte tipărită de Coresi, din punctul de vedere al introducerii limbii române în biserică este *Liturghierul românesc*, carte tipărită în anul 1570. Aceasta este tradusă din limba

slavonă, dovadă fiind topica textului românesc și numeroasele cuvinte și fragmente de frază slavone care au rămas în textul traducerii.

Se poate afirma, însă, că limba română literară a *Liturghierului* din anul 1570 este mult mai puțin arhaică decât aceea a cărților românești tipărite de Coresi după manuscrisele maramureșene. Este evident că pentru tipărirea *Liturghierului*, Coresi, dar și patronii săi din Șcheii Brașovului, au utilizat o traducere nouă, executată în mod special pentru tipărirea acestei cărți. De altfel, tipărirea *Liturghierului* reprezenta pe atunci o inovație în ritualul bisericii ortodoxe.

După *Evangheliarul* slavon tipărit în anul 1562, începând cu 1568, timp de aproape 15 ani tiparul coresian este ocupat cu editarea cărților de ritual în limba slavonă. Aceste cărți slavonești aveau o răspândire mai mare decât cele tipărite în limba română. Nu numai că unele dintre ele au apărut în două sau chiar trei ediții, precum în cazul *Evangheliei*, tipărită, succesiv, în anii 1562, 1579 și 1583, dar alături de Coresi mai lucrau, în Transilvania, și alți tipografi la imprimarea de cărți în limba română pentru românii ortodocși.

În această ambianță de întoarcere spre valorile ortodoxiei, a apărut în anul 1581 ultima tipăritură românească a lui Coresi, *Cartea cu învățătură* (*Cazania*), ca un fel de reacție împotriva vârului pe care o stârnise între românii ortodocși *Cazania*, însoțită de *Molitvenicul* cu tendințe și intenții reformatoare, din anul 1564.

Se poate spune că un loc cu totul aparte în cadrul textelor coresiene îl ocupă *Pravila*, ce se leagă de literatura dreptului canonic, și din care s-a descoperit un fragment de douăsprezece foi într-un codex al muzeului din satul Ieud.

După cum se poate observa, au existat în secolul al XVI-lea mai multe centre culturale unde s-au tradus în limba română principalele cărți de cult, dar și o serie de texte apocrife, din nordul Ardealului, din Maramureș, de unde provin traduceri din prima jumătate a secolului al XVI-lea, cunoscute și sub numele de „texte rotacizante”.

Cărțile tipărite de către Coresi și de ucenicii săi în a doua jumătate a secolului al XVI-lea nu cunosc acest fenomen fonetic al rotacismului. Coresi a avut, fără îndoială, la îndemână manuscrisele maramureșene, pe care le-a supus la o foarte atentă revizuire lingvistică, prin înlocuirea tuturor elementelor fonetice și lexicale care se deosebesc de limba vorbită din nordul Munteniei și din sud-estul Ardealului.

În acest fel, diaconul Coresi și ucenicii săi, prin efortul de revizuire și de muntenizare a textelor maramureșene, au făcut ca tipăriturile lor să fie înțelese de un cerc mai larg de cititori și să constituie totodată fundamentele pe care s-a dezvoltat, într-o evoluție îndelungată, limba română literară actuală. La bazele limbii române literare stă, așadar, graiul din nordul Munteniei și sud-estul Ardealului.

Se poate afirma, cu deplină îndreptățire, că diaconul Coresi realizează o acțiune conștientă de perfecționare a limbii literare, fiind vizate toate domeniile sale. Pe lângă textele preluate, Coresi traduce o serie de texte noi împreună cu ucenicii săi, prin care urmărește să se facă înțeles, să cultive o limbă de circulație transregională.

Aceste texte au fost difuzate în Transilvania, Muntenia, Moldova și au contribuit în mod efectiv la fixarea și consolidarea limbii române literare. De altfel, cercetătorii istoriei literaturii române vechi apreciază că se poate vorbi despre începuturile limbii române literare odată cu apariția tipăriturilor coresiene. Apar, astfel, în tipăriturile lui Coresi câteva dintre trăsăturile definitorii ale limbii literare: o limbă mai îngrijită, mai accesibilă, de circulație mai largă, depășind cu mult granițele lingvistice ale unei regiuni.

Pe de altă parte, cărțile lui Coresi au avut o circulație mult mai largă decât avuseseră traducerile maramureșene, care se copiau cu destulă dificultate manual. Tipăriturile coresiene, răspândite în toate regiunile românești, au dus cu ele peste tot graiul muntean, pe care l-au impus prin intermediul autorității cărților religioase. În acest fel, Coresi, valorificând potențialitățile lingvistice ale graiului din sud-estul Ardealului și din Țara Românească, a îndeplinit, fără să bănuiască, o operă de o importanță cu totul deosebită în cultura și literatura română, fundamentând limba română literară.

Coresi ne apare astăzi într-o lumină semnificativă, edificatoare; el este un reprezentant al clasei orășenești, un meșteșugar ce a militat, prin activitatea sa tipografică, la înlocuirea treptată a limbii oficiale bisericești cu limba poporului.

Importanța tipăriturilor lui Coresi

Alături de Neagoe Basarab, diaconul Coresi ne apare ca una din personalitățile cele mai însemnate ale secolului al XVI-lea. El nu a fost un simplu meșter tipograf, ci un adevărat întemeietor în cultura și literatura noastră veche.

Cele mai vechi tipărituri în limba română apar la Sibiu, sub

îndrumarea lui Filip Moldoveanul: un *Catehism Lutheran* (1544) și un *Evangelhilar* (1546 – 1554). Activitatea tipografică e continuată de diaconul Coresi la Brașov. După un *Catehism luteran* în limba română, apărut în 1559 sub titlul *întrebare creștinească*, Coresi și ucenicii lui tipăresc în limba română *Evangelhilarul* (1561), *Apostolul* (1563), *Evangelhilarul comentat* (sau *Cazania*, 1564 și 1581), *Molitvenicul* (1564), *Liturghierul* (1570) *Psaltirea* (1570), *Psaltirea slavo-română* (1577), *Pravila* (1570 – 1580).

Activitatea tipografică a lui Coresi va fi continuată de fiul său, Șerban Coresi, care va tipări *Palia* (*Vechiul Testament*) de la Orăștie.

În prefața *Catehismului* din 1559, Coresi își justifică oarecum demersul, arătând că nu e, în paginile sale, „alte nemică, ce numai ce-au propovăduit sfinții apostoli și sfinții părinți”, și că a vrut „să înțeleagă toți oamenii cine-s rumâni creștini”.

Chiar dacă a folosit în activitatea sa textele rotacizante, Coresi a supus traducerile maramureșene la o serioasă revizuire lingvistică, înlocuind acele elemente (fonetice și lexicale) care se deosebesc de limba vorbită în nordul Munteniei și sud-estul Transilvaniei. Prin munca sa de revizuire, de înlăturare a elementelor – dialectale, Coresi a făcut ca tipăriturile sale să fie înțelese de un cerc mai larg de cititori și să constituie fundamentul pe care s-a dezvoltat și consolidat apoi limba română literară.

Față de limbajul textelor rotacizante, limba tipăriturilor lui Coresi e mai puțin arhaică, iar trăsăturile regionale sunt mai puțin marcate. Această variantă lingvistică are la bază graiul din regiunea Târgoviște-Brașov și se va impune ca limbă literară.

Lipsa rotacismului, folosirea unor forme morfologice mai simple, imitarea redusă a frazei slavone-constituie elemente de progres pentru această epocă.

În toată activitatea tipografică a lui Coresi e vizibilă preocuparea pentru perfecționarea limbii ca modalitate de comunicare. Coresi are, pe de altă parte, conștiința că se adresează tuturor românilor. Vocabularul textelor sale e mai bogat, expresivitatea și claritatea limbii sunt calități dominante.

De asemenea, predosloviile sau postfețele cărților sale conțin idei valoroase pentru această vreme, astfel forma limbii române literare prinde pentru prima dată contur în scrierile sale.

În legătură cu *originea limbii române literare* s-au emis

următoarele ipoteze:

a) unii cercetători afirmă că apariția limbii române literare ar fi anterioară apariției scrisului în limba română, ei considerând creațiile folclorice ca aparținând limbii române literare. Chiar dacă limbajul creațiilor populare are la bază limba comună a întregului popor, totuși, spre deosebire de creațiile literare culte, care se realizează pe baza limbii literare, creațiile populare se realizează în unul dintre dialectele limbii române, având un caracter regional.

b) După părerea altor cercetători (Iorgu Iordan, de exemplu) limba română literară s-ar fi format abia în perioada constituirii națiunii și a statului român (a doua jumătate a secolului al XIX-lea): „Varianta literară a unei limbi se ivește odată cu începerea națiunii sau, mai precis, începuturile limbii literare sunt legate de începuturile transformării poporului în națiune” (I. Iordan).

În ciuda acestei afirmații, se poate afirma că și înainte de secolul al XIX-lea a existat o tendință de unitate și stabilitate a limbii literare.

c) o a treia poziție metodologică propune ipoteza cea mai plauzibilă, care plasează formarea limbii române literare în secolul al XVI-lea, având ca punct de plecare activitatea diaconului Coresi. La baza limbii tipăriturilor coresiene se află graiul din sud-estul Ardealului și din Țara Românească. De la apariția tipăriturilor lui Coresi începe procesul îndelungat și complex al constituirii normei supradialectale unice, proces ce se va accentua în epoca formării națiunii

Cărțile populare în literatura română

Cărțile populare românești sunt cuprinse în manuscrise și tipărituri care se întind cronologic pe o foarte îndelungată perioadă de timp.

Pentru începutul acestor literaturi în limba română, cu anumite caracteristici cu totul speciale, pot fi consemnate cele mai vechi manuscrise de cărți populare, datând de la sfârșitul secolului al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea. Aceste cărți populare s-au păstrat până în vremea noastră, strânse în așa-numitele „codice”, compuse din scrieri populare diverse (*Codex Sturdzanus*, *Codex Negoianus*, *Codicele Teodorescu*, *Codicele Marțian*, *Codicele de la Cohalm* etc.).

Aceste manuscrise cuprind cele mai vechi copii de cărți populare și au fost scrise în Transilvania, ceea ce a constituit un indiciu

foarte important asupra locului unde s-a început tradiția românească a cărților populare. S-au produs, de asemenea, diferite clasificări și valorizări ale acestor scrieri cu un cuprins foarte diferit. Dacă adoptăm tipologia propusă de N. Cartoian, se poate spune că se impune, ca gen literar deosebit, gruparea legendelor apocaliptice, adică scrierile apocrife (necunoscute de biserică), cu privire la lumea de apoi, soarta sufletelor oamenilor după moarte etc.

O a doua serie de cărți populare este compusă din vieți de sfinți, cu caracter apocrif. N. Cartoian le cuprinde sub titulatura de „literatură hagiografică”. Cu toate acestea, „literatura hagiografică”, așa-numitele „vieți ale sfinților” formează o literatură religioasă recunoscută și patronată de biserică, așadar nu poate intra cu totul în capitolul „cărților populare” apocrife, chiar dacă unele din viețile de sfinți au un caracter legendar, intrând în compunerea lor o doză însemnată de fabulos și de mister, ele nefiind în totalitate recunoscute de biserica ortodoxă.

Legenda, sau măcar „rugăciunea” Sfântului Sisinie (Sisoe), dar și cea a sfintei Vineri (Paraschiva) au, în popor, în evul mediu un rol și o finalitate de exorcizare. Astfel, cine le citește, le recită sau măcar le ține asupra sa este ferit de amăgirile și de loviturile diavolului și ale puterilor infernale. În literatura română apar, de timpuriu, încă din secolul al XVI-lea, alături de cărțile fundamentale ale bisericii, alături de textele biblice apocrife și legende hagiografice. Acest gen literar cu torul aparte se leagă prin multe și trainice filiații de literatura religioasă canonică și făcea odinioară parte din ritualul cultului ortodox. Aceste legende, care s-au desfășurat din colecțiile vieților de sfinți, au circulat intens în masele largi ale cititorilor din acele timpuri și au lăsat urme care dăinuiesc până astăzi în fibrele cele mai adânci ale sufletului popular.

Substanța care face obiectul acestor legende hagiografice se poate grupa în două mari clase: vieți de martiri și vieți de asceți. Prima tipologie este reprezentată de marii iluminați, care, în vremurile de prigonire, au preferat să îndure torturi, chinurile morții, suferințe atroce decât să-și abjure credința. În vremurile în care creștinismul era încă într-o confruntare acerbă cu păgânismul, nu era posibil ca societatea creștină să nu înțeleagă ce pilde putea oferi forța morală a acestor eroice jertfiri de viață pentru noua credință. Patimile celor mai mulți martiri s-au păstrat însă pe cale orală.

După ce Constantin cel Mare impune creștinismul ca religie de stat în tot cuprinsul imperiului roman, epoca martirilor se încheie și atenția bisericii este îndreptată spre o altă formă a eroismului vieții religioase: ascetismul.

Sfântul vremurilor noi este acum ascetul; acesta, retras departe de zvonurile și larma lumii, în solitudinea pustiei ducea o luptă acerbă împotriva deșertăciunilor lumii, pentru eliberarea cugetului de patimile trupului și de toate ispitele amăgitoare pe care le întinde Duhul întinericului spre a periclita mântuirea. Pe de altă parte, biserica și creștinătatea au privit întotdeauna cu o admirație pioasă viața acestor asceți, a acestor oameni care excelau printr-o artă a renunțării. Ei erau socotiți oameni inspirați de Dumnezeu, și, în împrejurări dificile, li se cerea mereu sprijinul. Trupul lor era chiar socotit ca făcător de minuni și după moarte, și nu o dată moaștele sfinților au săvârșit astfel de miracole. Asceții sunt, așadar, protagoniștii celei de a doua clase de legende hagiografice.

Cercetătorii au stabilit cu o oarecare precizie că marea majoritate a legendelor hagiografice au fost concepute în secolul al VI-lea. Localitățile în care se păstrau moaștele sfinților deveniseră, de altfel, centre de pelerinaj pentru întreaga creștinătate. În zilele de comemorare, drumurile care duceau către aceste centre, desemnate adesea sub numele de *strata publica peregrinorum* erau împânzite de convoaie de pelerini, de mulțimi de oameni care erau călăuziți și stăpâniți de dorința de a căpăta îndurarea, mântuirea și ajutorul sfântului, dar și de dorința de a cunoaște viața și minunile lui. Tocmai pentru a satisface curiozitatea pelerinilor s-au alcătuit legendele hagiografice.

În plâsmuirea acestor legende se vădesc două influențe. O influență este reprezentată prin puternicul curent al tradițiilor populare, care își au originea îndepărtată în relatările martorilor contemporani cu sfântul, dar care, transmise din generație în generație fuseseră în mod inconștient prelucrate de fantezia maselor, de imaginarul colectiv.

Astfel, cadrul istoric și geografic în care s-a derulat viața sfântului s-a estompat treptat, iar în locul acestora imaginația colectivă a maselor populare a creat, din amintiri vagi și din fondul ancestral de legende populare, tipul generic al sfântului, în care a fost amplificată mai ales latura miraculoasă a vieții sale.

Culegând din subtratul popular aceste legende, hagiograful a fost adesea înclinat să accentueze elementul miraculos. Concepția hagiografului despre natura și rolul sfântului a mai putut fi influențată, în afară de tradiția literară a apocrifelor, și de curentele filosofice ale timpului, și în special de mistica neoplatoniciană, concepții care pretind că ființa umană, în extazul religios, se poate lepăda de materialitatea trupului, de aspectul său exterior-carnal, se poate desface de tot ceea ce îl leagă de țărână, și că, pătruns de divinitate, poate sta mai presus de legile fizice ale naturii. Ideile misticii neoplatoniciene au influențat concepția pe care creștinătatea veacului al V-lea și al VI-lea și-a format-o despre sfinți.

Pentru hagiograf, sfântul, martir sau ascet, este un fel de cruciat al lui Dumnezeu pe pământ, menit să ducă lupta împotriva păgânismului și a ispitelor acestei lumi efemere. Această concepție despre caracterul divin al sfântului explică introducerea elementului miraculos în substanța legendei hagiografice.

Atunci când intră martirul în arenă și este supus supliciului, se simte din plin puterea divină a mântuitorului, care îl sprijină tot timpul împotriva prigonitorilor săi. De pildă, sfinții Mamas și Iulian sunt osândiți să fie sfâșiați de fiare sălbatice. Aduși în amfiteatru, în ziua hotărâtă pentru supliciu, se dă drumul fiarelor, care își domolesc furia și le ling picioarele. De asemenea, sfântului Roman i se taie limba și totuși, după aceea, el vorbește, proslăvind puterea Mântuitorului.

În manuscrisele slave copiate în Țările Române în secolele XV-XVI, se află expuse numeroase vieți de sfinți, în special cele alcătuite în Bulgaria și în Serbia, de către Eftimie de Tîrnovo și de Constantin Kostenețki, contemporani cu Grigore Țamblac, care scrie într-un stil și într-o formă similară cu aceștia.

Tot Grigore Țamblac este cel care a scris, la porunca lui Alexandru cel Bun, în anul 1402, *Viața Sfântului Ioan cel Nou*, ale cărui moaște fuseseră aduse de la Cetatea Albă la Suceava. Elementul miraculos intervine și în această legendă care este povestea strădaniei și a smereniei unui negustor care a trăit la începutul secolului al XIV-lea. Sfântul era originar din Trebizonda, port la Marea Neagră, în Asia Mică, pe care Țamblac îl descrie în felul următor: „cetate slăvită și mare, situată la răsărit și aproape de Asiria”.

De acolo străbate marea pe corabia unui italian și ajunge la Cetatea Albă, unde, în urma unor reclamații ale unui italian catolic, este

judecat și condamnat de comandantul tătar al cetății și apoi ucis pentru că nu voia să se lepede de credința sa. De altfel, se poate spune că viața sfântului Ioan cel Nou este și singura viață de sfânt compusă în limba slavonă, care s-a păstrat în textul original.

Alte două opere slavone privitoare la ființi din Țara Românească se cunosc sub unele prelucrări târzii în limba română; e vorba de *Viața Sfântului Nicodim*, fondatorul mănăstirilor Vodița și Tismana și *Viața Sfintei Filoftea*, ale cărei moaște au fost aduse la mitropolia din Argeș.

Caracteristicile cele mai importante ale genului hagiografic sunt, pe lângă imunitatea martirilor la torturile cele mai îngrozitoare și un set de elemente miraculoase de ecou folcloric foarte pronunțat. Episoadele miraculoase care alcătuiesc țesătura basmelor populare au fost încorporate în legendele hagiografice.

Lupta voinicului cu balaurul, temă ce apare în străvechiul mit al lui Perseu și al Andromedei, în legenda celtică a lui Tristan și a Isoldei, dar și în alte basme cu caracter popular a dobândit o atât de mare vitalitate și expresivitate încât a influențat și iconografia; astfel, aproape toate icoanele noastre îl înfățișează pe sfântul Gheorghe în luptă cu balaurul. Cele mai importante și mai plastice legende hagiografice sunt tocmai acelea care au valorificat și resursele estetice și etice ale poveștilor populare.

Unele legende hagiografice au fost traduse de timpuriu în literatura noastră sau au fost extrase mai târziu din colecțiile vieților de sfinți, copiate la un loc cu textele populare.

Se mai poate observa că o ediție cu caracter de completitudine a *Vieților de sfinți* a fost tradusă pentru prima oară în limba română de mitropolitul Dosoftei și tipărit la Iași în anul 1682. Legendele hagiografice cu caracter întrucâtva popular pătrund în literatura română încă din secolul al XVI-lea. În cel mai vechi manuscris de texte populare (*Codex Sturdzanus*) se găsesc două astfel de legende cu caracter hagiografic, una având un caracter apocrif, *Sfântul Sisinie*, iar cealaltă este desprinsă din colecția de vieți ale sfinților, *Legenda Sfintei Vineri*.

De asemenea, în *Codicele de la Cohalm* apar o serie de legende hagiografice, dintre care una a devenit populară, *Viața Sfântului Alexie*. Chiar și *Învățăturile lui Neagoe Basarab* au cuprins între alte materiale și o legendă hagiografică, *Viața Sfântului Constantin*.

În formarea spiritualității românești din evul mediu, literatura

cu caracter hagiografic, cu atmosfera ei de misticism și de supranatural, și-a adus o importantă contribuție.

CAPITOLUL II

LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ ÎN TEXTELE RELIGIOASE

Literatura religioasă a secolului al XVII-lea și din prima jumătate a secolului al XVIII-lea a avut un rol deosebit de important în afirmarea limbii române literare. Tipăriturile religioase, prin larga lor difuzare, au impus o anumită formă a limbii române literare. De altfel, în predosloviile cărților de cult (la Varlaam, Simion Ștefan, Dosoftei etc.) există evidente preocupări pentru statutul limbii române literare și pentru expresivitatea sa.

În această epocă au circulat și numeroase texte apocrife, cărți de înțelepciune sau de îndrumare morală creștină, legende creștine etc., care au avut un puternic ecou în rândul credincioșilor. Apar, de asemenea, și primele scrieri polemice pe teme religioase: N. Milescu, *Manual sau steaua Răsăritului care strălucește în Apus* (tipărit la Paris, în 1669), Varlaam, *Răspunsul împotriva catehismului calvinesc* (1645).

Cazania lui Varlaam – valori ale limbii române literare

În literatura ecleziastică românească, Varlaam este cunoscut ca autor al mai multor cărți tipărite: *Carte românească de învățătură (Cazania)* – 1643, *Șapte taine a besearecii* (1644), *Răspunsul împotriva catehismului calvinesc* (1645). De asemenea, Varlaam a tradus din slavonă în limba română *Leastvița (Scara cerului)* a lui Ioan Scărarul.

Cazania e cea mai importantă lucrare tipărită de Varlaam. Din titlu, dar și din prefețe, rezultă că scopul lucrării nu este doar acela de consolidare a bisericii românești, dar și unul didactic. Prima prefață, *Cuvânt împreună către toată seminția românească*, o închinare adresată poporului român, mărturisește strădania autorului versiunii românești a *Cazaniei* de a scrie pe înțelesul tuturor românilor și de a utiliza o limbă cât mai aleasă.

Autorul este conștient că prin lucrarea sa el oferă „un dar limbii românești”. În prefața a doua, adresată cititorului, Varlaam subliniază motivele care l-au îndemnat să redacteze această lucrare: „limba noastră românească... n-are carte pre limba sa” și de aceea „cu nevoie iaste a înțelege cartea alții limbi”.

În conținutul *Cazaniei* se împletesc mai multe finalități caracteristice. Astfel, lucrarea are, în primul rând, un caracter omiletic (ea conține predici), liturgic (pentru că sunt inserate aici și

evangheliile) și hagiografic (deoarece cuprinde câteva vieți de sfinți, mai ales în partea a doua).

Există, în cuprinsul *Cazaniei*, și trei compoziții versificate; una la început, alta după prima parte și ultima la sfârșitul cărții. Indiferent că această lucrare a fost tradusă sau compilată, *Cazania* lui Varlaam reprezintă cea mai îngrijită formă de exprimare a limbii literare din prima jumătate a secolului al XVII-lea.

Prin scrisul său, Varlaam a contribuit la stabilirea unor norme relativ unitare pentru limba română literară a epocii. Limba literară este unitară din punct de vedere fonetic, lexical, morfologic și sintactic. Puține la număr și ne semnificative, inconsecvențele lingvistice ale lui Varlaam se datoresc mai ales faptului că limba română literară nu era fixată și unitară, consolidată în toate componentele ei în epoca respectivă.

Din punct de vedere fonetic, apar unele fonetisme precum *buăr*, *cărtulari*, *deca* și *deaca*, *a îmbla* etc. de asemenea, substantivele feminine în - *e* au terminația de G.-D. în - *ei*: *mării*, *chemărei*, *grăiaște*, *iaste*, *noauă*. Se întâlnesc, frecvent, o serie de arhaisme precum: prezența lui - *u* după două consoane: *un domnu'*; *sâmtu*, alături de unele fonetisme noi, populare, ca *sămn*, *să se scape*, *să margă*.

Dintre aspectele vechi și regionale pot fi menționate: prezența lui *dz*: *astădzi*, *dzisa*, *dzuă*, *dzi*; prezența lui *ğ*: *agiungem*, *agiutoriul*, *giudecă*, *gios*; palatalizarea lui **f** în **h**: *luară*, *hietine*, *are hi*; prezența lui *i* în loc de *î* *sunt*, *să osândească*, *dânsul*, *sânge*, *suntem*; prezența lui *e* în locul lui *i* sau *ă*: *nedejduiesc*, *pementesc*, *romenească*; tendința de extindere, prin analogie, a diftongului *îi* *rămâine*, *tătâinesău*. De amintit, de asemenea, alternanțele morfologice *sunt*, *sunt și sâmtu*.

Din punct de vedere morfologic, cele mai importante fenomene lingvistice care se pot degaja din textele lui Varlaam sunt: prezența formei vechi de plural *mânuie* (pentru *mâinile*), construcții prepoziționale cu ajutorul lui *de* având valoare de genitiv („Fecior de domnu' de Moldova”); alternarea substantivelor nume de persoană la acuzativ cu și fără prepoziția *pre* („nu părăsi pre mene”); vocative de tipul *oame!* *ome!* *învățătoriu!*; prezența articolului posesiv invariabil *a* („Toate faptele ceriului și a pământului”); folosirea particulei *ă* la adjectivele pronominale demonstrative, atunci când precedă cuvântul determinat („acela sămn”, „acela împărat” etc.); forme puțin obișnuite de numeral („ai trei”), utilizarea auxiliarului arhaic la

condițional-optativ („are hi”, „are putea”); imperativul negativ cu formă lungă, de tipul „nu uitareți”.

În ceea ce privește sintaxa, se pot pune în evidență următoarele particularități: folosirea conjuncției *de* cu funcție și valoare copulativă și cu sens final („dusu-ne-am de ne-am spălat”); tendința de a nu începe fraza sau propoziția cu anumite cuvinte auxiliare realizată prin inversiunea particulelor auxiliare ale construcțiilor verbale („dusu – s-a și să spălă”); construcția „nume propriu + atribut apozitional” („Pavel apostol” etc.).

Fraza lui Varlaam se derulează, în general, liber, cu o anumită naturalețe, fapt observat și de Nicolae Cartojan: „Fraza lui, bogată în comparații pitorești și expresii plastice, se desfășoară în tipare sintactice care nu sunt prea deosebite de cele de azi”.

Vocabularul textelor lui Varlaam este marcat de numeroase cuvinte de origine latină, sau expresii compuse cu elemente latine, dintre care unele sunt complet dispărute, altele există pe arii mai restrânse ca arhaisme, iar altele și-au schimbat sensul: ande-sine (ei între ei); să cerce (să caute); chiar (= clar); despuitoriul (= stăpânitoriul); giudeț (judecător); mișel (sărac) etc.

Elementele slave se întâlnesc mai rar și ele dau scrisului lui Varlaam un caracter arhaic, mai ales că ele se îmbină uneori cu elemente latine, dispărute azi din circulația limbii. Cele mai importante elemente slave care s-au păstrat sunt: bezdnelor, blagoslovită, boiariu. Slavonismele care nu s-au păstrat în uzul limbii sunt: blagocestiv (evlavios), ciudesa (minunea), liubovul (iubirea), spăsenie (ispășire) etc. Alte cuvinte provin din limba maghiară: giuruiesc; hotnog; vigăduia (petrecea), din limba neogreacă: amăgeu (șarlatan), schismeăște (dezbină), temeluiăște (întemeiază) sau din limba turcă: aslam (dobândă). Bogăția și varietatea vocabularului *Cazaniei* este ilustrată și de utilizarea unor sinonime, între care vendecare / iștelenie și tămăduire.

Stihurile lui Varlaam se numără printre primele încercări de versificație publicate în limba română. Cele trei compoziții versificate ale *Cazaniei*, totalizând 28 de versuri, reprezintă, prima, un imn de laudă adresat puterii domnești, în timp ce celelalte două sunt imnuri cu caracter religios.

Versurile sunt lungi, inegale ca dimensiuni și fără ritm, cu o rimă feminină, împerecheată. Sub raportul expresivității, mult mai

valoroasă din punct de vedere estetic este expunerea în proză, unde Varlaam obține pagini de autentică narațiune. Limba literară a *Cazaniei* se remarcă prin vigoare, robustețe, este bine articulată, marcată de expresivitate și naturalețe. Expresivitatea acestei cărți rezultă și din caracterul oral al narațiunii, dar și din pasajele lirice care intersectează paginile epice, care reprezintă, în fond, primele încercări de proză artistică în limba română, chiar dacă textele respective sunt traduse.

Limba cărților lui Varlaam este o limbă literară cu caracter popular, cu anumite aspecte regionale, dar și cu unele influențe, deloc de neglijat, ale frazei slavone. Trăsăturile lingvistice regionale sunt reduse; astfel, majoritatea lexicului, ca și întreaga structură gramaticală și aproape tot sistemul fonetic sunt comune limbii majorității cărților românești scrise la noi în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea. Stilul *Cazaniei* este marcat mai ales de oralitate, cu calități artistico-literare de necontestat, pe alocuri retoric-descriptiv sau livresc.

Tipărită într-un tiraj mare și în condiții tehnice superioare pentru acea epocă, *Cazania* s-a răspândit în toate regiunile locuite de români. Prin această difuzare largă, *Cazania* a contribuit într-o măsură considerabilă la procesul de consolidare la procesul de consolidare și unificare a limbii române literare

Se poate spune că Varlaam avea conștiința unei norme literare a limbii române, pe care el o concepea ca o îmbinare între elementele populare consacrate în Moldova și anumite elemente arhaizante sau arhaice, socotite mai adecvate pentru stilul biblic care trebuie să caracterizeze scrierile religioase.

Una dintre cele mai importante tipăriri din secolul al XVII-lea este *Carte românească de învățătură duminicele peste an și la praznicele împărătești și la sfinți mari* (*Cazania* – 1643). Din titlul acestei cărți, ca și din prefețe rezultă că scopul lucrării nu e doar acela de consolidare a bisericii românești, ci și unul didactic. *Cazania* cuprinde 74 de predici și se deschide cu câteva versuri (primele versuri românești tipărite), *Stihuri la stema domniei Moldovei*. Prima prefață, *Cuvânt împreună către toată semenția românească*, este o închinare adresată poporului român, în care autorul versiunii românești a *Cazaniei* își mărturisește strădania de a scrie pe înțelesul tuturor românilor și de a folosi o limbă cât mai aleasă. Autorul e, pe de

altă parte, conștient că prin lucrarea sa el oferă „un dar limbii românești”. În prefața a doua, adresată cititorului, Varlaam scoate în relief motivele care l-au îndemnat să redacteze această lucrare: „limba noastră românească... n-are carte pre limba sa” și, de aceea „cu anevoie iaste a înțelege cartea alții limbi”.

Conținutul *Cazaniei* este omiletic (pentru că ea conține predici), liturgic (deoarece cuprinde și evangheliile) și hagiografic (în partea a doua sunt înfățișate și câteva vieți de sfinți).

Există, în cuprinsul *Cazaniei* lui Varlaam și trei compoziții versificate: una la început, alta după prima parte și ultima la sfârșitul cărții. Indiferent că această lucrare a fost tradusă sau compilată, ea reprezintă forma de exprimare cea mai îngrijită a limbii române literare din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Nicolae Iorga afirma că „Varlaam a lăsat toată învățătura câtă o știa și o putea ști și a vorbit pe înțelesul țăranilor săi”.

Din punct de vedere lexical, Varlaam folosește numeroase cuvinte de origine latină, sau expresii compuse cu elemente latine, dintre care unele sunt total dispărute, în timp ce altele există pe arii restrânse, ca arhaisme sau și-au schimbat sensul. Bogăția și varietatea vocabularului *Cazaniei* e ilustrată și de folosirea a numeroase sinonime (de ex.: vendecare/iștelenie/tămăduire).

Versurile lui Varlaam se numără printre primele încercări de versificație tipărite în limba română. Cele trei compoziții versificate ale *cazaniei* (28 de versuri) reprezintă: un imn de laudă adresat domnitorului, iar celelalte două sunt imnuri cu caracter religios. Versurile sunt lungi, inegale ca dimensiuni și fără ritm, doar cu o rimă feminină, împerecheată. Din punct de vedere al expresivității, mult mai valoroasă e expunerea în proză, unde Varlaam ne oferă pagini autentice de narațiune bine conturată. Limba literară este articulată, bogată și plastică. Expresivitatea textului *Cazaniei* rezultă din caracterul oral al narațiunii, dar și din lirismul unor fragmente.

Limba literară a cărților lui Varlaam și mai ales a *Cazaniei* are un aspect popular cu anumite trăsături regionale, dar și cu unele influențe ale frazei slavone.

Stilul *Cazaniei* se caracterizează prin oralitate, având unele calități artistice, fiind, pe alocuri, retoric și descriptiv sau livresc. Tipărită într-un tiraj mare și în condiții tehnice superioare, *Cazania* a contribuit într-o măsură considerabilă la procesul de consolidare și

unificare a limbii române literare, prin răspândirea ei în toate regiunile locuite de români.

Pe de altă parte, Varlaam avea conștiința unei norme literare a limbii române, pe care el o concepea ca o îmbinare între elementele populare consacrate în Moldova și anumite elemente arhaizante sau arhaice, socotite mai adecvate pentru stilul biblic care trebuie să caracterizeze scrierile religioase.

Cazania lui Varlaam. Aspecte ale limbii și stilului

Cartea românească de învățătură, titlu sub care mai este cunoscută *Cazania* lui Varlaam este opera cea mai populară a întregii noastre literaturi vechi, desigur, din perspectiva difuzării, a răspândirii și cunoașterii ei pe întregul teritoriu național. Cele peste o mie de pagini de text ale *Cazaniei* reprezintă forma cea mai îngrijită de exprimare a limbii române din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Prin cunoașterea aprofundată a limbii române și prin talentul său de orator, Varlaam a reușit să dea, fără nicio îndoială, mai multă expresivitate limbii comune a predecesorilor săi.

În simplitatea sa, *Cartea românească de învățătură* a avut o importanță cu totul aparte în crearea a ceea ce s-ar putea numi primul nostru „stil cărturăresc”, deținând, din această perspectivă, în cultura română, locul *Bibliei* lui Luther în cultura germană.

În acest sens, se poate afirma, cu drept temei, că lucrarea îngrijită de mitropolitul Varlaam este cea mai de seamă scriere din prima jumătate a secolului al XVII-lea, sub raportul contribuției sale la formarea limbii literare, atât prin talentul lingvistic al autorului, care a reușit cel dintâi să scoată limba română de sub tutela limbii slavone, creând, pe o bază populară stilul cărturăresc al limbii române vechi, cât și prin răspândirea de excepție pe care a avut-o, apărând, până în prima jumătate a secolului XX în cincisprezece ediții.

Pe de altă parte, *Cazania* a fost citită de-a lungul a trei secole în biserică, modelând limba vorbită a poporului, din care a făurit, la rândul ei, temelia limbii române literare. Pe bună dreptate, de altfel, Varlaam își prezintă *Cazania* cititorilor ca pe un „dar limbii românești” și o adresează „către toată semenția românească”, aceasta fiind o caracterizare mai bună, mai adecvată și mai profundă decât toate cele care vor fi făcute ulterior.

Cazania este, așadar, un comentariu al evangheliilor, tradus din izvoare străine, în cea mai mare parte după versiunea slavonă a

Omiliilor patriarhului Calist, originalul *Cazaniei* venind, probabil, din Ucraina, unde literatura omiletică era în deplină prosperitate în acea perioadă.

Varlaam și-a cules materialul din mai multe surse: „din multe scripturi tălmăcită, din limba slovenească”, după cum afirmă Varlaam încă în titlu; sau, cum scrie în predoslovie, „adunat-am din toți tâlcovnicii Sventei Evanghelii, dascăli bisericii noastre”.

G. Scorpan a semnalat unele părți comune între *Cazania* lui Varlaam și *Cazania* tradusă din limba rusă de Udriște Năsturel în același an la Mănăstirea Govora sau chiar cu *Cazania* lui Coresi publicată în 1851. Confruntând însă similitudinile dintre aceste *Cazanii*, Scorpan concluzionează că textul lui Varlaam apare întotdeauna prelucrat, dar există posibilitatea ca numeroase dintre aceste prelucrări să fi aparținut originalului după care a tradus Varlaam, fiind prematură încercarea de a determina partea lui de contribuție personală.

În opoziție cu *Cazania* lui Coresi, semnificațiile textului evanghelic nu se pierd în subtilități teologice, ci se oferă ascultătorilor predici în care se relatează viețile unor sfinți. În acest fel, importanța literară a acestei scrieri este cu totul deosebită, în timp ce limba lui Varlaam se caracterizează prin vigoare, expresivitate și plasticitate. *Cazania* lui Varlaam este tradusă într-o limbă care, cu toate neajunsurile și inconsecvențele ei, nu prea multe, totuși, este mult mai limpede, mai degajată decât a *Cazaniei* lui Coresi.

De altfel, am putea afirma, cu destulă certitudine, că în puține cazuri strădania autorului versiunii românești a *Cazaniei* din 1643 spre o expunere simplă și de o mai mare claritate s-a concretizat într-o frază artificială, greoaie sau încâlcită. Dint titlul *Cazaniei*, dar și din prefețe, ne dăm seama că autorul nu urmărește numai consolidarea bisericii românești, ci și unele scopuri didactice, moralizatoare, modelatoare și edificatoare în plan etic.

Prima prefață, *Cuvânt împreună către toată semenția românească*, o închinare adresată poporului român de către domnitorul Vasile Lupu, redactată în mod aproape sigur de Varlaam, este importantă pentru că mărturisește deschis străduința autorului de a scrie pe înțelesul tuturor și de a folosi o limbă cât mai aleasă. În prefața a doua, adresată cititorilor, Varlaam arată motivele principale care l-au determinat să traducă și să publice cartea, deplângând „lipsa

dascărilor și-a învățaturii”, deoarece „cât au fost învățând de multă vreme, acum nice atâta nime nu învață”.

Conținutul *Cazaniei* este foarte divers; ea cuprinde predici, evanghelii, vieți ale sfinților. Cele mai multe dintre predici pleacă de la explicarea pasajului evanghelic citit în ziua respectivă și cuprind sfaturi morale de înfrânare a viciilor, îndemnuri de înfrățire și de ajutorare a aproapelui.

Limba *Cazaniei* lui Varlaam este limba populară, pe care cărturarul a deprins-o încă din copilărie în munții Putnei și, mai târziu, ca monah, în preajma mănăstirii Secu. Într-adevăr, scrisul lui Varlaam se citește astăzi cu ușurință și, în același timp, cu plăcere. Limba lui se înfățișează purificată de acele numeroase cuvinte și expresii slave care încă mai încâlceau urzeala limbii române din vechile texte religioase.

În textul lui Varlaam, cuvintele și expresiile slave se întâlnesc destul de rar, la distanțe mari și, înțelese într-o vreme când cultul divin se săvârșea în limba slavă, dau astăzi scrisului lui Varlaam un caracter arhaic de necontestat, mai ales că ele se asociază uneori cu elemente latine, dispărute azi din circulația limbii (exemple: mai chiar, cu sensul de „mai clar”, „curseră”, cu sensul de alergare etc.).

Fraza lui Varlaam, bogată în comparații plastice și pitorești, în expresii de o anume cursivitate, se desfășoară în tipare sintactice care nu se deosebesc cu mult de cele actuale. În prima parte, alături de comparații se remarcă apostrofele, utilizate la comentariile pricopei din evanghelie.

Evocarea vremii împăraților iconoclaști este astfel realizată: „Cum-s iarna vicole și vânturi reci și vremi geroase, decările să îngreuiază oamenii și suntu supărați, în vremea iernii, iar dacă vine primăvara, ei se ușurează de acelea de toate și să veselesc, căce c-au trecut iarna cu gerul și s-au ivit primăvara cu caldul și cu seninul, așa și în vremea de demult au fost vicole și vânturi de scârbe și de dosădzi pre oameni ca și într-o vreme de iarnă, în care vreme împărații cei necredincioși carii strica sfintele icoane și le lepăda diân biserică, în multe chipuri dosădia și muncia pre creștini, pentru să nu se închine sfintelor icoane. Ce iară străluci dulce primăvară și liniște mare într-această zi de astăzi întrucarea ne-am adunat și noi să proznuim și să dăm laudă lui Dumnedeu, căci c-au pierit ereticii și măcitelii ș-au înmulțit sfintele soboară de au întărit închinăciunea sfintelor icoane”.

O imagine complexă și nuanțată a vieții „păcătoase” este

realizată prin comparația ei cu fumul („Când petrece omul în fum, atunci-i lăcrămaliză ochii și de iuțimea fumului doru-l ochii și orbăsc; iară deaca lase la văzduh curat și la vreme cu senin de să plimblă pre lângă izvoare de apă curătoare, atunce suntu mai veseli ochii și mai curați și sănătate dobândesc din văzduh curat. Așea și noi, fraților, deaca intrăm în fumul păcatelor lumiei aceștia, întru mâncări fără vreme și în beții, în lăcomia avuției aurului și argintului satelor și a vecinilor, și într-alte pohte de păcate, atunce și nouă foarte lăcrămaliză ochii sufletului nostru, și de iuțimea acelui fum înșelătoriu durere și orbie foarte cumplită rabdă ochii noștri...”

Varlaam descrie un câmp de bătălie în termenii următori: „Ce este frica războiului! Doauă oști stau împotrivă cu arme într-armați. Sabiile strălucesc, săgețile acopăr soarele. Sângele se varsă pre pământ ca pâraele. Trupurile voinicilor zac ca snopii în vremea secerei”. De asemenea, judecata cea din veac este înfățișată cu o deosebită forță de a plasticiza abstracțiunile morale: „Atunce se va arăta Domnul Iisus Hristos spre nuori, nu pre acestea nuori ce ploa A și întunecă soarele, ce pre acei de aur în toate felurile de vâpsele podobiți și frumoși, cu oști de îngeri nenumărați. Și înaintea lui se vor aduna toate limbile și-i va giudeca cum spune Zvânta Evanghelie, pentru căci n-au dat celor lipsiți și celor neavuți”.

Partea a doua a *Cazaniei* cuprinde vieți ale sfinților, ordonate calendaristic, la „praznicele lunilor peste an”, începând cu Simeon Stâlpnicul (1 septembrie) și sfârșind cu tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul (29 august), dar conține și alte versuri, pe motive de largă circulație în epocă, scrise într-o frumoasă și îngrijită limbă românească: „Valuri multe rădică furtuna pre mare/ mai vârtos gândul omului întru lucru ce are, / Nu atâta grijă și frica începutului/ cât grija și primejdia zvârșitului”.

Varlaam vorbește pe înțelesul tuturor, presărând explicațiile cu interogații retorice și cu îndemnuri morale, fără întorsături savante ale frazei, într-un stil mai degrabă popular, dar obținând, tocmai de aceea, un mare efect emoțional: „Cu adevăr să veselească Dumnedzău de pocăința păcătoșilor, iară dracii să scârbăsc. Și numai cât gândește păcătosul să se scoale din păcate și să se întoarcă la pocăință, atâta-l tâmpină Dumnedzău cu mila sa și-l cuprinde cu agiutoriuul său... De ce te părăsește, păcătoase? Ce te lenești? Ce aștepti? Scoală și tu din păcatele tale, părăsește și tu faptele cele reale, suspină, lăcrămaliză și

tu ca dănsu. Destulu-ți iaste cât ai petrecut în răutăți. Agiunge-ți cât ai făcut voia diavolului. Întoarce-te acum bine de unde ai ieșit. Apropie-te către Dumnedzău, cela ce nu iubea știe perirea păcătosului. Cadzi către mila lui că de mult te așteaptă”.

Varlaam valorifică în lucrarea sa un stil de o mare concizie, fiind, s-ar zice, un adept al rezumatelor memorabile, care se țin minte: „Într-această zvântă evanghelie doao lucruri să arată: întâi, mărturia lui Natanail, ce au mărturisit de Domnul Hristos că iaste fiul lui Dumnedzău și împăratul Israeliteanilor, a doua, cum Domnul Hristos iaste știutoriu gândurilor și inimilor omenești”.

Probabil că talentul expresiv al lui Varlaam nu trebuie cercetat atât în elocință, în rafinamentul și puterea de convingere a predicii, ci în felul popular în care sunt înfățișate chestiunile teologice. Varlaam este, cu siguranță, primul nostru povestitor, ale cărui istorisiri pot fi asemănate, în robustețea și primitivismul lor pline de farmec, cu picturile murale din bisericile medievale românești, unde se întrevăd aceleași episoade din viața sfinților sau aceleași mișcătoare scene ale judecății de apoi.

Jitiile din partea a doua a *Cazaniei*, adică biografiile de martiri și de asceți, pasajele cu caracter hagiografic, oferă povestitorului materialul din care se inspirau și pictorii populari, lăsându-le tuturor imaginația destul de liberă în privința detaliilor, a faptelor de mai restrânsă semnificație.

Se vede bine cum Varlaam, o dată realizată legătura dintre motivul religios din predică și evenimentele vieții unui anume sfânt, menite a-l ilustra, nu-și reprimă deloc plăcerea de a povesti și chiar de a imagina unele detalii mai cu tâlc. Chiar în fragmentele structurate în chip evident după modelul retoricii religioase, cu oarecare amploare solemnă și cadență gravă a rostirii, cu inversiuni de efect, cum este acela în care se arată drumul Sfintei Paraschiva în pustie pentru a se lepăda de toate cele lumești, povestirea capătă relief prin prezentarea unor aspecte familiare ascultătorilor, evocate într-un mod familiar, precis, savuros și plastic: „Cine va putea spune trudele și ustenințele ei? Lacrimile, suspinele, închinăciunile, cine le va povesti? Că nu era altul nime acolo să poată vedea faptele ei cele sufletești, numai ochiul Celuia ce vede toate. Nu era ei acolo grijă de pluguri, de boi, nici de cai cu rafturi scumpe, sau de leagane, nici de veșminte și de așternuturi, nici de mâncări și de mease, nici de casă sau de slujnice, ce numai de

curăția sufletului și de răspunsului giudețului ce va să hie și de tâmpinarea mirelui său Hristos”.

Aceste jītii sunt, în definitiv niște adevărate basme, iar miracolele din ele au animat desigur imaginația ascultătorilor la fel ca basmele folclorice. Succesul *Cazaniei* se va fi datorat, poate, acestei părți finale, cu caracterul ei ficțional, imaginativ, cu atmosfera sa înălțătoare, dar marcată și de o anume candoare a relatării.

După cum s-a putut vedea în textul citat, în afară de unele particularități fonetice (palatalizarea lui *f*, transformarea lui în *g*, pronunțarea lui *z* ca *dz*) nu se mai găsesc în textul lui Varlaam alte caracteristici ale graiului moldovenesc popular.

Limba *Cazaniei* lui Varlaam este limba română scrisă, așa cum fusese ea statornicită de tipăriturile coresiene, care circulau încă pe vremea sa la Iași. Chiar strădania lui Varlaam de a face abstracție în scris de unele moldovenisme cu care era obișnuit – alături de formele cu „*h*” inițial scrie adesea „*firea*”, „*fia*” – dovedește truda lui de a-și însuși din tipăriturile coresiene formele muntenesti, care, de fapt, păstrasera mult mai bine fonetismul latin al limbii române.

Cu toate acestea, chiar acest fapt constituie marele merit al lui Varlaam; acela că, scriind pentru întreaga „seminție românească”, cu simțul pentru limba literară în devenire, nu a rupt unitatea spirituală a neamului și nu s-a abătut de la tradiția statornicită cu o jumătate de secol înaintea lui, de Coresi. În acest fel, activitatea de traducător a lui Varlaam reprezintă, în procesul de formare a limbii române literare, un hotărâtor pas înainte, purificând-o de slavonisme și apropiind-o, totodată, de limba vie, a poporului.

Sinteză a normelor și tiparelor limbii române literare din acea epocă, limba lui Varlaam se înfățișează unitară pe plan fonetic, lexical, morfologic și sintactic. Puține la număr și neînsemnate din punct de vedere al funcționalității, inconsecvențele se datoresc nu nesiguranței lui Varlaam în utilizarea limbii române, ci faptului că însăși limba română literară nu era pe deplin configurată, în datele sale fundamentale și în intimitatea structurii sale.

În ceea ce privește lexicul, numeroase slavonisme bisericesti, curente în cărțile religioase românești din veacul al XVI-lea (tipărituri și manuscrise) și din primele decenii ale secolului al XVII-lea (manuscrise) nu apar în scrisul lui Varlaam. Fraza se desfășoară în general liber, cu o anume naturalețe și spontaneitate, și e mult

deosebită față de fraza forțată, artificială a traducerilor românești din secolul al XVI-lea. Nicolae Iorga remarcă „mlădierea unor perioade construite după slavona medievală, care și ea împrumutase țesătura de frază a vechii limbi grecești”. Și acest fapt se explică nu numai prin izvoarele slavone pe care le-a utilizat Varlaam, ci, înainte de toate, prin practica relativ îndelungată pe care o deținea mitropolitul Varlaam în oficierea serviciului divin în slavonă, limba liturgică a bisericii românești din acea epocă.

Pe de altă parte, versurile lui Varlaam se numără printre primele încercări de versificație publicate în limba română. Versurile celor trei compoziții versificate sunt lungi, inegale ca dimensiune și fără ritm, fără o armonie exterioară. *Stihurile la stema domniei Moldovei* sunt foarte edificatoare în această privință: „Deși vedzi cândva sămn groaznic / Să nu te miri când se arată putearnic, / Că putearnicul puterea-l închipuiaște / Și slăvitul podoaba-l schismează. / Cap de buăr și la domnii moldovenesti / Ca puterea acei hieri să o socotești. / De unde mari domni spre laudă ș-au făcut cale, / De-acolo și Vasil vodă au ceput lucrurile sale. / Cu învățături ce în țara sa temeliu iaște / Nemuritoriu nume prelume șie zidează”.

Nu se întâlnesc, în aceste stihuri – unele dintre primele publicate în limba română – nici spontaneitate a viziunii, nici imagini poetice de o prea mare plasticitate, și nici abilitate prozodică. Lipsa de originalitate a lui Varlaam se explică și prin faptul că el urmează unele modele străine (slavone și grecești), pe care le transpune în limba română, cu mijloacele de expresie puține de care aceasta dispunea.

În domeniul versificației, Varlaam nu s-a putut ridica la un limbaj cu adevărat poetic, lucru firesc în contextul dat. Versurile sale sunt prozaice, oarecum inexpresive, fără un relief afectiv deosebit. De altfel, era greu să se poată transcrie emoția lirică în acest fel de comentariu, cu totul convențional.

Sub raportul expresivității, mult mai demnă de interes este expunerea epică, în care Varlaam plasticizează, în imagini coerente, o atmosferă, o ambianță specifică, cu ajutorul unui incontestabil dar de povestitor.

De altfel, caracterul literar al limbii *Cazaniei* constă în primul rând în calitățile artistice ale materialului lingvistic manevrat de autor, în fraza aleasă, îngrijită, cizelată, dar și în intenția de a scrie pe înțelesul tuturor românilor. Pentru aceasta, Varlaam apelează, înainte

de toate, la bogăția de modalități de expresie a limbii populare, a graiurilor populare, fără să neglijeze nici limba cărturarilor.

Cazania lui Varlaam a fost cartea românească de învățătură cu cel mai amplu ecou în viața spirituală a poporului român, în decursul secolului al XVII-lea. Ea reprezenta prima scriere imprimată în limba română în Moldova, fiind o carte de edificare și de luminare, intitulată, tocmai de aceea, „carte românească de învățătură”.

Tipăritura era o întocmire aleasă, o carte nu doar bine alcătuită, dar și minunat împodobită, o adevărată operă de artă, cum nu se mai tipărise până atunci și cum nu s-a mai tipărit mult timp după aceea la noi.

Sunt edificatoare cuvintele pe care le exprima Nicolae Iorga cu privire la *Cazanie*: „Varlaam a lăsat toată învățătura câtă o știa și o putea ști și a vorbit pe înțelesul țăranilor săi. De aici vine un fapt pe care l-am constatat în Ardeal nu o dată: în biserici părăsite, prin praful îngrămădit de sute de ani, poate, iese din când în când câte o foaie cu acea slovă mare, hotărâtă, în care recunoști imediat *Cazania* lui Varlaam. În biserică nu se mai slujește, glasurile au amuțit de multă vreme, în cuprinsul zidurilor pustii s-a îngrămădit pulberea uitării din an în an... și cu toate acestea, nu mor foile din *Cazania* lui Varlaam, care arată ce legături existau cândva între toți românii, din toate satele cuprinsului românesc. Și aceasta încă este operă de unitate națională, o unitate care se face în suflete, pentru că ardeleanul cere același grai pe care îl cere și moldoveanul și munteanul. Nu o dată, când vine, în satele de acum, un preot cu teologie și vrea să introducă în mintea sătenilor elemente de cărturărie, așa cum de multe ori nu le înțelege nici el singur, deși a dat sau, mai adevărat, pentru că a dat examen dintr-însele, se ridică din mulțimea aceasta un glas care zice: «Părinte, zici foarte bine, dar mai bine după cartea cea veche». Cartea cea veche pentru toate provinciile românești este această carte a părintelui Varlaam”.

Noul Testament de la Bălgrad – limba literară și stilul

Una dintre cele mai importante scrieri religioase din secolul al XVII-lea a fost *Noul Testament*, tipărit la Bălgrad, în anul 1648, sub îngrijirea mitropolitului ortodox al Transilvaniei, Simion Ștefan.

Importanța acestei tipărituri constă în problemele teoretice de limbă literară care sunt însumate în prefață și, în al doilea rând, în însăși limba literară folosită pentru traduceri.

Această primă traducere integrală a *Noului Testament* în limba română a fost realizată de către „preuți cărturari și oameni înțelepți”, după o versiune grecească și una slavonă. Cartea are două predoslovii: prima, *Predoslovie către măria sa craiul Ardealului*, este un cuvânt de laudă și este adresată lui Gheorghe Rákóczi, constituindu-se în același timp ca un pretext pentru un comentariu politic și teologic. Cea de a doua prefață, *Predoslovie către cetitori*, este demnă de interes prin principiile și problemele de limbă literară dezbătute. Conștient de unitatea românilor din Transilvania, Țara Românească și Moldova, ca și de deosebirile regionale care există între ei („Românii nu grăiescu în toate țările într-un chip”), Simion Ștefan exprimă, în mod categoric, necesitatea creării unei limbi literare unitare.

În vederea realizării acestui obiectiv, el preconiza, drept criteriu de selecție a cuvintelor, *valoarea lor de circulație* („cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii împlă în toate țările, așa și cuvintele, acelea sunt bune, carele le înțeleg toți”).

Este cu totul demnă de reținut din această *Predoslovie* și mărturisirea lui Simion Ștefan cu privire la efortul depus în vederea alcătuirii unui text accesibil mării mase de cititori: „Noi drept aceea ne-am silit, din câte am putut, să izvodim așa cum să înțeleagă toți, iară să (= dacă) nu vor înțelege toți, nu-I vina noastră, ce-i de vina celuiia ce-au răsfirat rumânii printr-alte țări, de s-au mestecat cuvintele cu alte limbi, de nu grăiescu toți într-un chip”).

În realizarea traducerii sale, Simion Ștefan s-a lovit de lipsa în limba română a termenilor necesari redării anumitor noțiuni. Această dificultate e rezolvată prin introducerea unor cuvinte noi, prin împrumutarea lor, odată cu noțiunile corespunzătoare, din limba din care s-a efectuat traducerea („de aceasta încă vom să știți, că vedem că unele cuvinte unii le-au izvodit într-un chip, alții într-alt. Iară noi le-am lăsat cum au fost în izvodul grecescu, văzând că alte limbi încă le țin așa, cumu-i *synagoga* și *poblican* și *gangrena* și pietri scumpe, carele nu să știu rumânește, ce sunt, noi încă le-am lăsat grecește, pentru că alte limbi încă le-au lăsat așa”).

Caracteristicile ortografice ale limbii literare a *Noului Testament de la Bălgrad* sunt: apariția vocalei *u* în poziție finală, după grupuri de două consoane: pohtescu, păzescu, socotescu. Există și excepții de la această regulă: pământ, scoțând, pe ascuns. *Noul Testament de la Bălgrad* se caracterizează și prin câteva particularități fonetice arhaice

și populare: de regulă, a se păstrează după o singură consoană: alesu-i, cumu-i scris; vocala *e* se păstrează în cuvinte precum *nemică*, *dreptate*, *lucrurile*.

Aceste forme alternează cu aspectele mai noi, în *i*: *tremes* și *trimis*, *nece* și *nice*; păstrarea lui *ğ*: giudecată, împregiur; iotacizarea verbelor: să ție, să-l piarză, crez, să cază; alte cuvinte cu trăsături arhaice ar fi: pohtescu, pohtind, pre, către, cărtulari, au împlut, s-au ustenit, șădea, deaca, lăpădară etc.

Cele mai importante trăsături fonetice și populare sunt: prezența lui *a* în loc de *e*: zisără, deschisără, să cade, să cheamă, șădea; apariția lui *a* în loc de *ia* după *ț*, *ș*, sau *j*: să-ți înmulțască, ș-au împreunat etc.; deschiderea lui *e* la *a* și a lui *i* la *î*, după consoana *r*: comoarăle, izvoare, țărâle etc.

Din punct de vedere al structurii morfologice, cele mai însemnate fenomene lingvistice care pot fi puse în evidență sunt prezența unor forme arhaice de plural, la substantive: greșeale, durure, mie; alternanța dintre desinența veche și cea nouă la genitiv-dativ singular, în cazul substantivelor feminine: țărăiei, mării tale; mai rar, utilizarea unor forme de vocativ cu nuanță arhaică; prezența articolului posesiv *a* invariabil („Testamentul cel nou al Domnului nostru”): articularea pronumelui relativ *care*, în forma *carii* („Noi, rumânii, cari suntem în țara domniei tale”); prezența terminațiilor *iia*, *iiai* și *iia* la indicativ imperfect, la verbele de conjugarea a patra: gândiia, păziia etc.; verbul auxiliar la condițional optativ, persoana a treia singular și plural apare sub forma veche *ară* sau *are*.

În ceea ce privește derivarea, există derivate cu sufixe: blânzie (blândețe), fălie (fală), începenie (început), ușariul (portarul), dar și derivate cu prefixe. O particularitate o constituie, pe de altă parte, faptul că unele cuvinte care astăzi au prefixe se foloseau în acea perioadă fără prefixe: demnătură (îndemn), a se tâmpla (a se întâmpla) etc.

În domeniul sintaxei, cele mai importante fenomene lingvistice sunt: topica „nume de persoană + substantiv în nominativ” când există între ele o relație apozitivă („Iacov patriarhul”, „Agrippa craiu” etc.); alternanța dintre construcțiile mai vechi cu complement direct în acuzativ precedat de *pre* și fără pronumele personal neaccentuat și construcția cu dublarea pronominală: „a ruga pre Dumnezeu să

dăruiască pre mărita ta" dar și „să-l țină pre Pavel”; propoziția condițională introdusă prin conjuncția veche *să* și, mai rar, prin *de* („să nu vor înțelege toți, nu-i de vina noastră”; folosirea conjuncției deși cu alte funcții (consecutivă, atributivă): „Măriia ta încă te-ai milostivit, de ne-ai adus meșteri streini de ne-au făcut tipografie”; conjuncția *deaca* introduce, în mod obișnuit, propoziții circumstanțiale de timp: „iară deaca trecură câteva zile”; prezența unor calcuri sintactice din limba maghiară („a îngădui lui Dumnezeu”, „pre carii stătură înaintea soborului”).

Vocabularul este alcătuit, în general, din cuvinte foarte frecvent utilizate în epocă. Nu există un abuz de slavonisme, dar sunt folosiți, în schimb, termeni din limba maghiară, ca și neologisme din limba greacă. Cele mai frecvente elemente slave sunt: dihanie (mulțime), izvod (izvor, sursă), mândru (înțelept), năimit (tocmit cu plată), săbor (adunare), soroc (perioadă), a posledui (a urma, a confrunta), a isprăvi (a îndrepta). Există, de asemenea, unele calcuri după slavonă (*leamne*, cu sensul de *copaci*). Elementele lexicale maghiare cu cea mai mare pondere sunt: beteag, chelșug, făgădaș, ponos. De asemenea, se poate aprecia că verbul „a părăsi”, cu sensul de „a înceta” este un calc lingvistic după limba maghiară („nu părăsește de a grăi”). Există, de asemenea, și elemente lexicale grecești (gangrenă, maghi, poblican, sinagoga, tipografie etc.).

Limba literară a *Noului Testament de la Bălgrad* este, în general, unitară. Există, astfel, puține alternanțe fonetice, iar structura gramaticală este cea obișnuită în majoritatea scrierilor românești din prima jumătate a secolului al XVII-lea.

Lexicul nu are un număr exagerat de slavonisme, precum în secolul al XV-lea, în timp ce cuvintele noi nu apar decât acolo unde sunt strict necesare. Neologismele mai puțin cunoscute sau cu o circulație mai restrânsă sunt explicate adesea pe marginea cărții.

În concluzie, se poate afirma că particularitățile lingvistice cele mai importante ale *Noului Testament de la Bălgrad* sunt: apropierea de limba populară și de cea vorbită, grija pentru un vocabular accesibil și pentru o exprimare de o cât mai mare claritate, care să fie pe înțelesul cititorilor, ca și preocuparea, e drept, încă incipientă, pentru o „normă” literară.

Nicolae Iorga susține că „stilul *Noului Testament* din Bălgrad nu e acela al *Cazaniei*: scurt și cuprinzător, energic și bine rostit, el

seamănă cu al *Paliei* din 1582. Mlădierea moldovenească lipsește, dar așa cum este, aceasta era cea mai bună formă românească pe care până atunci o primise vreo parte din *Scriptură*". *Noul Testament de la Bălgrad*, prin tirajul său de dimensiuni apreciabile pentru acea epocă, s-a răspândit în toate regiunile românești, contribuind în mod efectiv la unificarea limbii literare vechi.

Una dintre cele mai importante tipărituri religioase din secolul al XVII-lea a fost *Noul Testament*, apărut la Bălgrad (Alba Iulia) în 1648, sub îngrijirea mitropolitului ortodox al Transilvaniei, Simion Ștefan.

Noul Testament de la Bălgrad a fost, după cum se arată în prefață, „izvodit cu mare socotință din izvod grecescu și slovenescu pre limbă rumânească” și a pregătit, din multe puncte de vedere, traducerea integrală a *Bibliei*, ce va fi efectuată în 1688. Importanța acestei tipărituri constă în problemele teoretice de limbă literară care sunt însumate în prefață și, în al doilea rând, în chiar limba literară folosită în vederea traducerii.

Această primă traducere integrală a *Noului Testament* în limba română a fost realizată de „preuți cărturari și oameni înțelepți”, după o versiune grecească și una slavonă. Cartea are două predoslovii: prima, *Predoslovie către măria sa craiul Ardealului*, este un cuvânt de laudă adresat lui Gh. Rákoczi și un pretext pentru un comentariu politic și teologic. Cea de a doua prefață, *Predoslovie către cetitori*, e interesantă prin principiile și problemele de limbă literară dezbătute și dezvoltate aici.

Într-o formă concentrată, expresivă e dovedită aici o conștiință fermă despre unitatea de limbă și ne-am a românilor din Transilvania, Țara Românească și Moldova, traducătorii fiind conștienți de existența unor deosebiri regionale care trebuie estompate sau chiar înlăturate: „rumânii nu grăiescu în toate țările într-un chip, încă neci într-o țară într-un chip”.

Simion Ștefan exprimă în mod categoric necesitatea creării unei limbi literare unice. În vederea realizării acestui obiectiv, Simion Ștefan preconiza drept criteriu de selecționare a cuvintelor valoarea lor de circulație, comparându-le cu banii: „Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii împlă în toate țările așa și cuvintele, acelea sunt bune carii le înțeleg toți; noi drept aceea ne-am silit den cât am putut să izvodim așa cum să înțeleagă toți”.

E demnă de reținut din această *Predoslovie* și mărturisirea lui Simion Ștefan în ceea ce privește efortul depus în vederea alcătuirii unui text accesibil mării mase de cititori. În realizarea traducerii sale, Simion Ștefan s-a lovit de lipsa în limba română a termenilor necesari redării unor noțiuni. Această dificultate a fost rezolvată prin introducerea unor cuvinte noi, prin împrumutarea lor, odată cu noțiunile corespunzătoare, din limba din care s-a efectuat traducerea („De aceasta încă vom să știți, că vedem că unele cuvinte unii le-au izvodit într-un chip, alții într-alt. Iară noi le-am lăsat cum au fost în izvodul grecescu, văzând că încă le țin așa”).

Traducătorii *Noului testament de la Bălgrad* explică diferențele cuvintelor prin influențe diverse și vor să ofere un mijloc de comunicare unitar, care să se situeze deasupra formelor lingvistice regionale și să se constituie într-un reper de corectitudine.

Introducerile la edițiile *Noului Testament* sunt adevărate exegeze biblice, sugestive pentru nivelul intelectual al traducătorilor. De asemenea, glosele și explicațiile demonstrează că ne aflăm în fața unei concepții moderne despre editarea textelor. În aceste glose ni se oferă, după cum arată Florica Dimitrescu „începutul unui dicționar de sinonime în special și al unuia explicativ în general, cu unele etimologii ale limbii române”. Vocabularul traducerii nu are un număr exagerat de slavonisme, iar cuvintele noi apar acolo unde e strict nevoie. Caracteristicile lingvistice ale *Noului Testament de la Bălgrad* sunt apropierea de limba populară, de limba vorbită, grija pentru folosirea unui vocabular accesibil pentru o exprimare clară, pe înțelesul tuturor cititorilor și grija pentru „norma” literară.

Noul Testament de la Bălgrad – valori expresive

După cum se cunoaște, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, toate eforturile sunt îndreptate în direcția căutării unei norme supradialectale în traducerea cărților religioase și laice, normă menită a face aceste traduceri accesibile românilor din toate provinciile. Pentru prima dată se stabilesc relații directe între cele trei țări române, pe care Mihai Viteazul le unise pentru scurtă vreme în anul 1600. Reprezentanții cei mai de seamă ai culturii românești sunt mitropolitul Varlaam, în Moldova, Udriște Năsturel în Țara Românească și Simion Ștefan în Transilvania.

Simion Ștefan s-a impus în istoria literaturii române vechi prin cea dintâi traducere integrală a *Noului Testament*. El era preot în

Bălgrad (Alba Iulia) când, în timpul domniei lui Gheorghe Rákóczi I, a fost ales mitropolit al Vadului, al Maramureșului și a toată țara Ardealului. Hirotonit la Târgoviște în 1643, Simion Ștefan acceptă condițiile impuse de Rákóczi, printre care și difuzarea *Catehismului calvinesc* din 1640, criticat de mitropolitul Varlaam și se dedică operei de traducere a *Noului Testament* în limba română, deoarece traducerile parțiale, realizate cu optzeci-nouăzeci de ani în urmă nu mai corespundeau nevoilor din epoca sa.

Demn de remarcat e faptul că Simion Ștefan nu se mulțumește să retipărească un text gata tradus al *Noului Testament*, pe care el îl avea la îndemână. El simte nevoia de a da o ediție critică a textului, o traducere pe care o confruntă mereu cu originalele.

De fapt, traducerea *Noului Testament* a fost inițiată, din îndemnul și cu efortul financiar al lui Rákóczi, de ieromonahul muntean Silivestru, care însă a murit înainte de a termina lucrul. Simion Ștefan a cercetat traducerea lui Silivestru și, aflând-o cu multe erori de limbă și alte neajunsuri, s-a apucat s-o „posleduiască”, adică s-o revadă și s-o ducă până la capăt.

Simion Ștefan susține că a avut în față toate izvoarele, confruntând textul românesc mai ales cu izvorul grecesc: „Ce numai aceasta să știți că noi n-am socotit numai pre un izvod, ce toate câte am putut afla, grecești și sârbești și lătinești, carile au fost izvodite de cărturari mari și înțelegători la carte greciască, le-am cetit și le-am socotit, ce mai vârtos ne-am ținut izvodul grecesc și am socotit și pre izvodul lui Eronim, care au izvodit dintâi, din limba greciască, lătinește și am socotit și izvodul slovenesc, carele-i izvodit slovenește din greciască și e tipărit în țara Moscului și socotind aceștia toate care care au îmblat mai aproape de carte greciască, de pre aceia am socotit însă de ce greciască nu ne-am depărtat, știind că duhul sfânt au îndemnat evangheliștii și apostolii a scrie cu limbă greciască testamentul cel nou, și carte greciască iaste izvorul celorlalte”.

O mărturie elocventă a faptului că Simion Ștefan s-a ținut aproape de izvodul grecesc, sunt unele cuvinte fără corespondent, în acea epocă, în limba română, precum *publicări* sau *gangrenă*, sau denumiri ale unor pietre prețioase, de arbori sau veșminte pe care, neputându-le traduce, Simion Ștefan le-a menținut așa cum erau ele în original. E prima soluție de preluare a neologismelor din istoria literaturii române.

A doua problemă care l-a preocupat pe Simion Ștefan a fost aceea de a traduce într-o limbă epurată, pe cât e posibil, de regionalisme, care să fie înțeleasă de toți românii: „Aceasta încă vă rugăm să luați aminte că rumânii nu grăiesc în toate țările într-un chip încă neci într-o țară într-un chip, alții într-alt chip; au veșmânt, au vase, au altele multe nu le numesc într-un chip. Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii îmblă în toate țările, așa și cuvintele acele sunt bune carele le înțeleg toți. Noi drept aceia ne-am silit, de încât am putut, să izvodim așa cum să înțeleagă toți, iară să nu vor înțelege toți nu-i de vina noastră, ce-i de vina celuiia ce-au răsfirat rumânii printr-alte țări de s-au amestecat cuvintele cu alte limbi de nu grăiesc toți într-un chip”.

Cerința alegerii unei limbi literare unitare pentru românii din toate provinciile este o idee originală, novatoare pentru acea epocă, a lui Simion Ștefan, pentru că, mult înainte ca limba română să fie codificată printr-o gramatică, el vedea necesitatea normei lingvistice supradialectale.

Desigur că mitropolitul Simion Ștefan, care a fost un om cu multă dragoste de carte, dar care n-a fost un erudit, a avut colaboratori cu știință de carte, cunoscători de limba latină, greacă, slavonă și, poate, ebraică. Erudiția colaboratorilor lui Simion Ștefan reiese și din numeroasele note și trimiteri de pe marginea paginilor, cu indicația precisă a locurilor citate din *Vechiul Testament*. Limba literară a traducerii este mai precisă și mai plastică, chiar dacă ea nu are cursivitatea limbii din *Cazania* lui Varlaam.

Un exeget al *Noului Testament de la Bălgrad*, Ioan Bălan, consideră că traducătorii, pe lângă versiunile indicate, au mai „studiat... și ceea ce nu ne spun, dar ne arată textul și ne spune mintea: *Biblia* ungurească tipărită de Calvin. Cuvintele de origine ungurească și unele fraze întru totul slugarnice acestei limbi ne conving pe deplin de acest lucru”. Același cercetător susține că au fost utilizate, pentru părțile corespunzătoare, și *Tetraevanghelul* lui Coresi, *Palia* de la Orăștie, și, poate, *Cazania* lui Varlaam. Erorile comune sau construcțiile identice s-ar putea explica însă și prin valorificarea acelorași izvoare. Pe de altă parte, însă, se poate constata că diferențele sunt mult mai numeroase și mai semnificative decât asemănările.

Noul Testament a fost tipărit la Bălgrad (Alba Iulia) în anul 1648

și are un număr de 672 de pagini mari. Semnificația acestei tipărituri, fără a privi direct dezvoltarea literaturii artistice românești, depășește totuși limitele strâmte ale vieții bisericești. Cartea prezintă un deosebit interes pentru istoria culturii românești și, în particular, pentru limba română literară și, deci, indirect, prin aceasta, pentru literatura artistică.

Noul Testament de la Bălgrad are o importanță remarcabilă în primul rând prin problemele teoretice de limbă literară care sunt dezbătute în prefața către cititori, dar, în al doilea rând, prin chiar substanța lingvistică utilizată în traducerea acestei opere de dimensiuni apreciabile. Prefața către principele Ardealului cuprinde, de asemenea, câteva idei demne de interes din domeniul politicii, idei care oglindesc orientarea umanistă a mitropolitului ardelean.

Se mai poate observa că această tipăritură are două *Predoslovii*. Prima predoslovie, *Predoslovie către măriș-craii Ardealului*, e-un elogiu adresat lui Gheorghe Rákóczi I, dar și un pretext pentru un comentariu cu caracter teologic și politic. Tot în această primă prefață se arată că tipărirea s-a efectuat din îndemnul și cu cheltuiala principelui, se indică limbile din care s-a realizat traducerea și se arată că ea a fost tipărită în tipografia nou înființată la Bălgrad, din inițiativa lui Rákóczi.

Această prefață, ce se caracterizează printr-o expunere destul de subiectivă, cu fraze greoaie, cu multe citate din *Biblie* și cu numeroase comparații, e semnată „slugă mai mică și plecată a mării-tale, Simeon Ștefan, arhiepiscop și mitropolit, scaunului Bălgradului și a Vadului, și a Maramureșului și a toată Țara Ardealului”.

Cea de a doua prefață, *Predoslovie către cetitori*, este demnă de interes prin problemele de limbă literară care sunt dezbătute aici. Conștient de unitatea poporului român, în ciuda faptului că românii sunt „răsfirați” în mai multe „țări” și că, din această cauză, prezintă unele diferențe de grai (deosebiri dialectale), autorul, sau autorii prefeței militează cu deosebită convingere pentru configurarea unei limbi literare comune, unitare.

„Rumânii nu grăiescu în toate țările într-un chip”, se afirmă în prefața către cititori, „încă nici într-o țară toți într-un chip. Pentru aceia cu nevoie poate să scrie cineva să înțeleagă toți, grăind un lucru unii într-un chip, alții într-alt chip”. În predoslovie se mai arată că

pentru făurirea unei limbi literare e necesar, înainte de toate, să se utilizeze cuvinte de cea mai largă circulație, cuvinte ce acoperă o arie geografică mai largă: „Bine știu că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii împlă în toate țările, așa și cuvintele acelea sunt bune carele le înțeleg toți”.

Această comparație, foarte sugestivă, a cuvintelor cu banii care umblă peste tot i-a sugerat lui Hașdeu teoria sa despre circulația cuvintelor limbii române, prin care caută să demonstreze latinitatea limbii române. O problemă spinoasă, pe care traducătorii *Noului Testament* o rezolvă, e aceea a îmbogățirii lexicului limbii române cu cuvinte noi, împrumutate din alte limbi.

Constatând că limba română nu are termeni corespunzători pentru o serie de noțiuni noi, traducătorii împrumută termeni noi, mai ales din originalul grecesc după care traduc. Traducătorii au în vedere aici și modul în care a fost rezolvată problema neologismelor, pentru același text, din alte limbi.

Problemele esențiale ale limbii române care sunt discutate în prefața către cititori a *Noului Testament de la Bălgrad* și rezolvarea lor concretă în decursul traducerii cărții conferă colectivului de traducători un merit cu totul distinct în dezvoltarea limbii române literare. Este prima dată când, în mod public, se acordă, din partea unor cărturari români, o atenție apreciabilă problemelor de limbă literară.

Chiar dacă traducerile de la Bălgrad au reușit să câștige un anumit număr de prozeiști pentru calvinism, ele și-au atins ținta în primul rând în plan lingvistic, constituind unul dintre factorii cei mai importanți care au contribuit la consolidarea limbii române literare.

DOSOFTEI

Conștient de necesitatea introducerii limbii române în biserică, mitropolitul Dosoftei este primul cărturar care începe, la noi, o acțiune organizată de înlocuire a limbii slavone din serviciul religios, traducând și publicând Liturghierul (1679), cea mai importantă carte a cultului creștin. În același scop au fost traduse și tipărite cărțile auxiliare ale cultului ortodox: Acatistul născătoarei de Dumnezeu, Molitvelnic de-nțăles, Octoih, Primule peste ani, etc.

Un loc aparte în evoluția limbii române literare îl ocupă Psaltirea preversuri tocmită (Uniev, 1673) și Viețile sfinților (1682 – 1686).

În domeniul ortigrafiei, o particularitate demnă de interes, de

origine ucraineană, este notarea sunetului **h** cu ajutorul grupului de litere gh (*ghatman, poghoiul* etc.). Numeroase fonetisme sunt curențe în epocă (*păharul, demineată, inema, nemică, îmblam, pohta*). În anumite cazuri, aspectul fonetic curent și cel vechi alternează cu cel nou (*pre/pe*). Alteori, fonetismul arhaic și cel nou apar în același plan (*deaca/dacă, featei/featii, crucei/crucii*).

Un arhaism fonetic general în limba scrierilor lui Dosoftei este păstrarea diftongului ea, provenit din e, atunci când în silaba următoare apare un – e sau un – i (*seate, creaște, viearme*). Particularitățile fonetice regionale cele mai frecvente în scrierile lui Dosoftei sunt: conservarea lui **ğ** și a lui dz, palatalizarea lui **f** în **h**, iotacizarea etc. Toate aceste fenomene sunt forme curențe în epocă. Apar, de asemenea, și unele trăsături fonetice populare, cum ar fi diftongarea lui o, în alternanță cu o nediftongat (*boacetele, doauă, groază, cunoaște, forte, groaznic, omeni*).

Foarte frecventă la Dosoftei este și trecerea lui e la a după consoanele labiale și dentale (*șerbăsc, să primesc, mulțămăscu-ți, mărgând*). De asemenea, alături de fonetismele populare sau arhaice, la Dosoftei apar și unele forme fonetice noi, care, mai târziu, s-au generalizat (*măine, câine, pâine*).

În concluzie, se poate spune că în limba cărților lui Dosoftei pot fi întâlnite, alături de unele aspecte fonetice curențe, bine cristalizate în limba literară a epocii, și unele cazuri de alternanțe între forme vechi și forme noi, între forme regionale și forme arhaice, curențe în alte regiuni.

Din punct de vedere al morfologiei, sunt prezente unele forme arhaice precumsor (*pentru soare*), mân etc., dar și pluralul în – e, la unele substantive feminine precum talpe, date etc. Există și unele forme de plural mai vechi, cu flexiunea ca în slavonă (*patriarșii, cromonașii*), dar și articularea nejustificată cu articolul hotărât sau lipsa nejustificată a articolului (*„acela a săracilor tatăl”, „de-abia de ne vrea ajiunge pasăre”*).

Se folosește, pe de altă parte, forma invariabilă a adjectivului mare (*„tainele cele mare”*) sau substantivul nearticulat după adjectivul pronominal tot, toată (*„în toate zălele”, „în toți ai”*). La genitiv-dativ, sunt utilizate unele construcții nominale introduse prin a sau de la cu valoare de genitiv (*„în mijloc de besearecă”, „pacea a toată lumea”*), după cum sunt folosite și unele construcții nominale cu valoare de dativ, introduse prin la sau a (*„vă poruncesc tuturor a a tot insul de voi, a*

bărbat ș-a femeie”).

În ceea ce privește pronumele, este folosită forma neaccentuată a pronumelui personal de dativ în poziție enclitică și cu valoare de pronume posesiv („spinii păcatelor”, „l-au făcutu-și fiu”), după cum se poate remarca și utilizarea frecventă a adjectivelor pronominale demonstrative acest și acel, cu particula delictică a, atunci când precedă substantivul („acesta lucru”, „acesta cuvânt”), sau articularea cu articol hotărât a formelor de nominativ și acuzativ ale pronumelui relativ care („Țara cea dorită care-i giuruită lui Iacov”).

De precizat că în cazul articolului posesiv nu se generalizase încă norma acordului în gen și număr („al tău slugă”). Infinitivul lung se folosește mai rar, mai ales în forma articulată cu articolul hotărât („cela ce-nainte de-a cearerea tuturor cerșăturilor le dai”).

Înaintea unui genitiv se folosește forma invariabilă a („Însuflețatele beseareci a lui Dumnedzău”).

În domeniul sintaxei, structura sintactică a frazei lui Dosoftei se caracterizează prin anumite trăsături arhaice sau regionale, dar și prin numeroase abateri de la sistemul sintactic al limbii române, dintre care cele mai multe sunt calcuri după originalul grecesc sau slavon tradus sau folosit de Dosoftei.

În domeniul sintaxei propoziției, se remarcă folosirea unor prepoziții precum „pregiur sine”, după cum este comună și construcția dativului adnominal („aceasta era fată unui preut”). Fenomene sintactice caracteristice sunt și lipsa acordului numeralului ordinal cu substantivul pe care îl determină („aceasta era întâia lucru”, „era atuncea ceasul al șasea”), sau folosirea complementului în dativ după anumite verbe („urmat căile meale”).

În ceea ce privește sintaxa frazei, se poate remarca utilizarea unor conjuncții vechi (să săvai, de). Vocabularul cărților lui Dosoftei este diversificat, bogat în elemente lexicale diverse. Există elemente populare și arhaice de origine latină (camai, cust, lucoare, measer, volbură, slotă, decinde), elemente lexicale slave (aspidă, bodz, buiac, grumb, obicni, iscușenie, slotă, fleș), elemente maghiare (adevăși).

Limba literară din cărțile lui Dosoftei are, așadar, un caracter eterogen. Introducând o serie de cuvinte străine, Dosoftei le explică prin sinonime. În Psaltirea preversuri tocmită, Dosoftei redă conținutul psalmilor într-un mod original; el nu urmează îndeaproape nici textul biblic, nici modelul (traducerea psaltirii în limba polonă, efectuată de

Jan Kochanowski).

Astfel, textul de bază este, adesea, amplificat sau modificat. Ritmul reia ritmul poeziei populare, după cum și fraza are un caracter popular, este simplă și clară. Ca structură exterioară, rima utilizată este feminină și împerecheată. Se poate spune că scrierile versificate ale lui Dosoftei au reprezentat un impuls important pentru dezvoltarea literaturii artistice și a literaturii române în general.

Odată cu Dosoftei limba română literară se consacră definitiv în Moldova ca limbă a cultului ortodox. Dosoftei are, de asemenea, meritul de a fi lărgit considerabil lexicul limbii române literare, prin numeroase împrumuturi din limba greacă, latină și polonă.

De asemenea, creațiile lexicale proprii, foarte frecvente, conferă vocabularului scrierilor lui Dosoftei un caracter aparte, după cum elementele savante imprimă adesea exprimării un caracter oarecum artificial. În istoria limbii române literare, Dosoftei apare printre primii noștri scriitori care valorifică, în mod artistic, creator, elemente din vorbirea populară și din creațiile folclorice, cu preeminența caracterului erudit al stilului.

Tendențele de înnoire a limbii, manifestate în această operă s-au dovedit eficace mai ales în ceea ce privește neologismele latine și cele neogrecești.

De asemenea, numărul mare de cuvinte slavone (mai ales din terminologia religioasă) și creațiile populare proprii n-au fost consacrate de limba română literară de mai târziu.

Se poate spune că Dosoftei reprezintă un moment important în dezvoltarea limbii române literare, prin contribuția sa la îmbogățirea vocabularului, dar și prin încercarea de a supune un text amplu exigențelor versificației.

Dosoftei, considerat de E. Negrici „ctitorul poeziei lirice românești” creează cel mai important moment de versificație cultă din literatura română veche. Conștient de necesitatea introducerii limbii române în biserică, mitropolitul Dosoftei e primul cărturar care începe o activitate organizată de înlocuire a limbii slavone din serviciul religios, traducând și publicând, în 1679, *Liturghierul*, cea mai importantă carte a cultului creștin. În același scop, el a tipărit și o serie de cărți religioase auxiliare: *Viața și petrecerea sfinților* (1682 – 1686), *Parimiile de peste an* (1683), *Paraclisul Preacuratei Născătoare de Dumnezeu* (1673), *Molitvenic de-nțele*s etc.

Un loc aparte în evoluția literaturii române literare și a limbii române literare îl ocupă *Psaltirea preversuri tocmită*, tipărită la Unieș, în 1673.

Având analogii în alte literaturi (franceză, germană, engleză, polonă), transpunerea poetică a *Psalmilor*, bazată pe propria sa traducere în proză, tipărită în 1680, în paralel cu textul slavon, este o operă profund originală, urmărind recrearea în limba română a uneia dintre marile capodopere ale poeziei universale antice. Apelând la sistemul de imagini și la versurile populare românești, dar și la noțiunile curente în epoca sa, Dosoftei a creat versuri remarcabile, unele intrate chiar în folclor („Cântați Domnului în strune, /În cobuz de viersuri bune/Și din ferecate surle/Versuri de psalomi să urle/Cu bucin de corn de buor/Să răsună până-n nuor”).

Psaltirea preversuri tocmită, „întâiul monument de limbă poetică românească” (N. Manolescu) nu reprezintă o simplă transpunere a psalmilor lui David în limba română. Textul biblic este recreat, prin întâlnirea celor două sensibilități diferite: a psalmistului antic și a celui din Evul Mediu românesc, pe fondul aceleiași credințe puternice.

N. Manolescu afirmă că „Până la Budai-Deleanu nimeni nu va mai face la noi un efort la fel de considerabil întru constituirea unei limbi poetice”. Traducerea lui Dosoftei se impune prin căutarea cuvântului potrivit și prin identificarea resurselor stilistice ale vocabularului. Autorul a preluat termeni și imagini din limba populară, a creat uneori termeni noi, a impus o topică și un ritm deosebite, care dau farmec versului său. Efortul de traducător al lui Dosoftei a dus la o gamă foarte largă a calităților stilistice: muzicalitate, solemnitate, gradios. Limba literară din cărțile lui Dosoftei are un caracter eterogen.

Introducând o serie de cuvinte străine, autorul le explică prin sinonime. De asemenea, redă conținutul psalmilor într-un mod original. Textul de bază al *Psalmilor* e adesea amplificat sau modificat. N. Cartoian arată că se pot găsi în acești psalmi „imagini neașteptate și sugestive, adăugate peste marginile textului biblic, adesea pentru nevoile construcției metrice, care vădesc un suflet cu ochi deschiși spre frumusețile naturii”. Ritmul reia ritmul poeziei populare și fraza are caracter popular, e simplă și clară.

Ca structură exterioară, rima utilizată e feminină și

împerecheată. Creația lui Dosoftei a descoperit o modalitate de dialog cu Divinitatea, prin care omul încearcă să găsească răspunsuri la marile întrebări privind condiția sa, traducătorul fiind preocupat de crearea unei atmosfere specifice.

În concluzie, se poate spune că odată cu Dosoftei limba română se consacră definitiv ca limbă a cultului ortodox. De asemenea, Dosoftei are meritul de a fi lărgit considerabil lexicul literaturii române, prin numeroase împrumuturi din graiurile, latină și polonă.

Psalmul 102

Traducerea de către Dosoftei a *Psalmilor* din *Vechiul Testament* a presupus un efort îndelungat (1665 – 1673), autorul traducerii având o conștiință artistică neîndoielnică. Dosoftei considera că scrisul trebuie să aibă o finalitate estetică și, în același timp, modelatoare, educativă, pentru că, spune el, „Limba îmi voi face condei de scrisoare”. Limbajul poetic pe care îl mănuieste Dosoftei este evoluat pentru acea epocă, autorul expunându-și propria viziune lirică în marginea originalului, prin intermediul unor figuri de stil precum comparații („Mi-i virtutea ca hârbul de sacă”), metafore („Peste luciul de genune”), epitete („inema amară”), inversiuni („din ferecate surle”) etc.

Psalmii lui Dosoftei se remarcă și prin varietatea ritmurilor întrebuințate: trohaic, iambic, amfibrahic, dactilic, anapest sau peon, dar și prin efectele de oralitate ce survin adesea datorită prezenței unor repetiții, interogații retorice sau exclamații. Evocând geneza, marea, tablourile nocturne, psalmistul român vădește o mare forță de plasticizare, dar și o capacitate de a sugera stări sufletești dintre cele mai diafane, mai imponderabile.

În mod cu totul surprinzător, *Psalmul 102* are numeroase accente, dacă nu și sonuri argheziene. Se resimte aici melancolia cu contur tragic a unui eu ce clamează cu fervoare atenția unui Dumnezeu ce pare absent, predispoziția spre lamentație, fiorul precarității condiției umane față cu eternitatea. Dialogul pe care îl inițiază Dosoftei se datorează nevoii unui punct de echilibru și constanță într-o lume a tuturor vicisitudinilor („Pleacă-ți auzul spre mine/ Și să-mi hii, doamne, spre bine, / Și la ce zi te-oi striga-te/ Să-mi auzi de greutate”).

De altfel, tema centrală a psalmului poate fi considerată tocmai această conștiință a fragilității ființei umane, solitudinea ce marchează destinul omului în univers, sentimentul atotstăpânitor și inexorabil al trecerii tuturor lucrurilor în neființă. Tonul de tânguire, lamentația

profundă, litania sunt modulațiile acestor versuri ce cheamă divinitatea la dialog și sprijin, dar, în același timp, dau seamă și de nimicnicia ființei. Între statura copleșitoare a Divinității și postura umilă a omului există un hiatus semnificativ, o ireconciliabilă antinomie.

Sentimentul atât de acut al trecerii are consecințe și asupra fiziologiei și psihologiei psalmistului, care își simte făptura însingurată, sufletul marcat de neliniște și de sfâșiere interioară. Lipsită de finalitate, închisă într-un orizont constrângător, împuținată sufletește, făptura eului ce se zbuciumă într-o lume a perisabilității nu și-ar putea găsi ecou, alinare și sprijin în altă parte decât în spațiul îndumnezeirii („Că-mi trec zilele ca fumul, / Oasele mi-s răci ca scrumul. / Ca nește iarbă tăiată / Mi-este inema săcată. / Că stă uitată de mine / C-am gătat să mănânc pâne. / De suspinuri și de jeale / Mi-am lipitu-mi os de piale, / De-s tocma ca pelecantul / Prin pustii petrec tot anul. / Și ca corbul cel de noapte / Îmi petrec zilele toate, / Ca o vrabie rămasă / În sub strașină de casă...”).

În acest psalm Dosoftei se întoarce asupra propriei condiții existențiale precare, o condiție minată de rătăcirii și de eșecuri, de efemeritate și de demonia timpului distrugător. Setea de absolut și neputința de a fi la înălțimea propriilor aspirații, tensiunea spre ideal și imposibilitatea de a-l atinge sunt datele structurale ale ființei. Autorul nu ne comunică, în fond, nimic altceva decât o stare de criză a omului ce-și percepe propria solitudine și precaritate, ce nu-și află o stare de echilibru într-o lume a curgerii și nedesăvârșirii.

Trebuie remarcat însă faptul că limbajul poetic capătă aici un spor de concretețe, o pondere deosebită, o foarte vie sugestie a materialității, se substanțializează, cu alte cuvinte, prin întrebuițarea unor termeni ce au savoarea viului, sugestia trăitului, a dinamicii realității empirice. „Pustii”, „corbul”, „strașină”, „scrumul” etc. sunt astfel de cuvinte ce contribuie la plasticizarea viziunii, prin apropierea de realitate, de lumea absorbită în vers.

Două atitudini, două ipostaze existențiale și totodată morale se oglindesc în aceste versuri. Mai întâi o atitudine a trăirii inerte, a abuliei și resemnării, legată de tribulațiile trupului și de severa sancțiune pe care i-o oferă ființei forța malefică a timpului, iar mai apoi o altă atitudine, de înălțare, de efort ascensional spre lumina și beatitudinea dumnezeirii.

Dicțiunea solemnă, abstrasă oarecum în sine se împletește în acest psalm cu un retorism al lamentației, cu o modulație patetică a sentimentului de umilință și de aspirație totodată. Retras în sine, în labirintul propriilor chemări spre absolut, Psalmistul nu contenește să-și exprime îndoielile, neliniștile, tulburătoarele viziuni asupra condiției sale minate de efemeritate.

Scriș într-un stil limpede și într-o expresie plastică, *Psalmul 102* are numeroase accente folclorice, atât în privința viziunii, cât și în ceea ce privește modulația versului, limbajul și tăietura frazei poetice („Am mâncat pâne de zgură / Și lacrimi în băutură, / De fața mânu tale / Ce mi-ai dat de sus la vale. / Mi-s zilele trecătoare / De fug ca umbra de soare. / Și ca iarba cea tăiată / Mi-este virtutea săcată”).

Nicolae Manolescu subliniază că „nu este la Dosoftei numai acest extraordinar efort tehnic, ci și o calitate deopotrivă de extraordinară a scriiturii, pe o gamă care cuprinde suavul, grotescul, delicatețea, vigoarea, muzicalitatea, plasticitatea, solemnitatea, pamfletul, rugăciunea, hula, sfiosul, sentențiosul, plângerea ori bucuria. A străbate *Psaltirea* echivalează cu o călătorie printr-o țară a minunilor poetice”.

Prin traducerea psalmilor, Dosoftei poate fi considerat, pe bună dreptate, cel dintâi poet al literaturii române, evident, cu mijloacele incipiente de care dispunea limba la acea dată.

Biblia de la București (1688) e o operă care marchează un progres remarcabil în dezvoltarea limbii române literare și care a contribuit la introducerea limbii române în biserică. Biblia e, după observația lui N. Cartagiar opera care „încununează activitatea religioasă din epoca lui Șerban Cantacuzino și inaugurează domnia lui Brâncoveanu”. Această carte reprezintă prima tipărire a *Bibliei* în versiune integrală. Versiunea inițială a traducerii se datorează lui Nicolae Milescu. Ajunsă în Țara Românească, această traducere a fost revizuită de către câțiva cărturari (Șerban și Radu Greceanu și stolnicul C. Cantacuzino).

Traducătorii *Bibliei de la București* au folosit unele traduceri parțiale realizate începând cu secolul al XVI-lea, reproducând, uneori, pasaje întregi din aceste traduceri. Prin acest lucru se stabilește o continuitate a limbii române în această perioadă. Prin *Biblia de la București* se pune în circulație o limbă literară ce reprezintă o sinteză a eforturilor tuturor cărturarilor români de până atunci și se deschide

calea pe care se va dezvolta limba română literară de mai târziu. Mai puțin unitară sub raport fonetic și sintactic, limba *Bibliei de la București* prezintă, în schimb, o mai mare unitate în ceea ce privește morfologia. În domeniul foneticii pot fi observate numeroase arhaisme, multe din ele populare, ca și un mare număr de alternanțe fonetice, care dovedesc lipsa unor norme fonetice stabile și unitare în limba română literară a epocii, mai ales în Țara Românească.

Nicolae Iorga observa că *Biblia de la București* este „cel dintâi document sigur de limbă literară stabilită pe înțelesul tuturor românilor” și că „este o operă de unitate națională, am putea chiar spune că este cea dintâi operă de unitate națională în acel domeniu de unde pleacă pe urmă toate celelalte”.

Traducătorii *Bibliei din 1688* s-au străduit să utilizeze o limbă cât mai unitară, bazată pe fonetismul graiului muntean, chiar dacă eforturile lor nu au fost întotdeauna coordonate.

Prin calitățile sale, prin amploarea textului și prin circulația mare pe care a avut-o, *Biblia de la București* reprezintă triumful deplin al limbii române literare în biserică, contribuind la impunerea graiului muntenesc ca bază a limbii literare.

Biblia de la București

Biblia de la București (1688) e o operă care marchează un progres remarcabil în dezvoltarea limbii române literare și care a contribuit la introducerea limbii române în biserică. Biblia e, după observația lui N. Cartagiar opera care „încununează activitatea religioasă din epoca lui Șerban Cantacuzino și inaugurează domnia lui Brâncoveanu”. Această carte reprezintă prima tipărire a *Bibliei* în versiune integrală. Versiunea inițială a traducerii se datorează lui Nicolae Milescu. Ajunsă în Țara Românească, această traducere a fost revizuită de către câțiva cărturari (Șerban și Radu Greceanu și stolnicul C. Cantacuzino).

Traducătorii *Bibliei de la București* au folosit unele traduceri parțiale realizate începând cu secolul al XVI-lea, reproducând, uneori, pasaje întregi din aceste traduceri. Prin acest lucru se stabilește o continuitate a limbii române în această perioadă. Prin *Biblia de la București* se pune în circulație o limbă literară ce reprezintă o sinteză a eforturilor tuturor cărturarilor români de până atunci și se deschide calea pe care se va dezvolta limba română literară de mai târziu. Mai puțin unitară sub raport fonetic și sintactic, limba *Bibliei de la*

București prezintă, în schimb, o mai mare unitate în ceea ce privește morfologia. În domeniul foneticii pot fi observate numeroase arhaisme, multe din ele populare, ca și un mare număr de alternanțe fonetice, care dovedesc lipsa unor norme fonetice stabile și unitare în limba română literară a epocii, mai ales în Țara Românească.

Nicolae Iorga observa că *Biblia de la București* este „cel dintâi document sigur de limbă literară stabilită pe înțelesul tuturor românilor” și că „este o operă de unitate națională, am putea chiar spune că este cea dintâi operă de unitate națională în acel domeniu de unde pleacă pe urmă toate celelalte”.

Traducătorii *Bibliei din 1688* s-au străduit să utilizeze o limbă cât mai unitară, bazată pe fonetismul graiului muntean, chiar dacă eforturile lor nu au fost întotdeauna coordonate.

Prin calitățile sale, prin amploarea textului și prin circulația mare pe care a avut-o, *Biblia de la București* reprezintă triumful deplin al limbii române literare în biserică, contribuind la impunerea graiului muntenesc ca bază a limbii literare.

ANTIM IVIREANUL

Antim Ivireanu este unul din cei mai importanți reprezentanți ai oratoriei religioase din literatura română. *Didahiile* sunt o culegere de predici (28 la număr) ținute la București și Târgoviște. În calitate de episcop și apoi de mitropolit al Țării Românești, Antim a fost îndrumătorul tiparului din Muntenia, unde se editează cărți bisericești pentru întregul Răsărit ortodox.

Didahiile au fost publicate abia în secolul al XIX-lea, în 1886, de către Ion Bianu. Fiind strâns legate de societatea epocii, *Didahiile* se remarcă printr-o expunere de o înaltă ținută morală, de o vibrație afectivă deosebită și printr-o pregnantă oralitate. Limba *Didahiilor* se impune prin prezența unor fonetisme populare, regionale și arhaice, în timp ce lexicul e bogat și diversificat. Structura morfologică e foarte puțin deosebită de cea a limbii vorbite, în timp ce fraza, de largă respirație se caracterizează printr-o topică marcată de afectivitate.

În predicile sale, mitropolitul Anton Ivireanu dovedește stăpânirea tuturor elementelor discursului oratoric religios: solemnitatea, puterea de convingere, exaltarea, concretizarea.

Orator talentat, înzestrat cu o cultură întinsă, Antim a căutat să folosească în predicile sale o limbă pe înțelesul tuturor. Privită din perspectiva stilistică, fraza discursurilor e uneori scurtă și

concretizată, într-un ritm sacadat, când amplă, cu un ritm de o mai mare anvergură. Pentru a scoate în relief ideea de bază, autorul folosește epitețe, comparații, repetiții, metafore și personificări.

Ex.: personificări: „nici luna nu priveghea”; metafore: „luna” e „stăpâna mării”. Interogația retorică are un dublu scop: înviorarea expunerii și trezirea interesului ascultătorilor. În concluzie, limba literară din predicile lui Antim are la bază exprimarea vie a poporului și impresionează prin claritate, prin expunere curgătoare și prin naturalețe. Spre deosebire de Dosoftei, Antim nu se lasă influențat de sintaxa și lexicul surselor grecești și slavone. De aici, spontaneitatea și expresivitatea predicilor sale.

Antim Ivireanul, *Didahiile* – valori expresive

Antim Ivireanul ocupă un loc deosebit de important între acele personalități bisericești care s-au impus prin efortul depus în promovarea culturii românești. Mitropolit al Munteniei, Antim este primul cleric român care a reușit să pătrundă în literatura propriu-zisă în secolul al XVIII-lea.

Antim Ivireanul s-a născut în anul 1660 în provincia Iviria, în Gruzia, ca fiu al lui Ioan și al Mariei. Este răpit de turci și vândut ca sclav la Constantinopol. După ce lucrează probabil ca tipograf la patriarhie, vine în Țara Românească, solicitat de Constantin Brâncoveanu, în 1690.

Piero del Chiaro ne spune că poseda nu numai arta tipografică, era și un bun caligraf, desenator, sculptor și pictor. Viitorul mitropolit al Țării Românești ni se înfățișează în calitate de ieromonah tipograf într-o tipăritură din București din anul 1691 apărută în limba grecească, sub titlul *Capitolele îndemnătoare ale lui Vasilie macedoneanul către fiul său Leon*.

Antim învață în scurt timp românește, căci tipărește în anul 1693 o *Evangelhie greco-română* la București, iar în 1694 o *Psaltire românească*. Prin aceste tipăriri se presupune că Antim Ivireanul s-a stabilit în Muntenia încă înainte de anul 1690. Antim a continuat să tipărească pentru biserici diverse cărți în grecește și în românește, precum *Evangelhia* în limba română din 1697. Ca *Epilog* al *Evangelhiei*, Antim scrie: „Precum cei străini doresc moșia să-și vază/ Când sunt într-alte țări, de nu pot să șază (...) / Așa și tipograful, de-a cărții sfârșire, / Laudă neîncetată dă și mulțumire”.

Antim Ivireanul a fost un om de o mare erudiție, cunoscător,

probabil, și al limbii arabe, deoarece în anul 1701 publică un *Liturghier* în limba grecească și arabă, apărut „cu îngrijirea călugărului Antim, georgian de origine”. În anul 1705, „învățatul călugăr de la Snagov”, cum îl numește Ștefan Ciobanu, devine episcop de Râmnic. De asemenea, în anul 1716, sub domnia lui Nicolae Mavrocordat, nemții au început o campanie împotriva turcilor. Mitropolitul Antim se reîntoarce la București și participă la un complot împotriva domnului. Trimis la muntele Sinai să-și ispășească vina, este omorât de turcii care îl însoțeau, la vârsta de 56 de ani.

Opera de căpătâi a lui Antim o reprezintă predicile sale, rostite la diverse sărbători și reunite într-o culegere intitulată *Didahii*. Sunt predici scrise și rostite între anii 1709 și 1716. Demn de precizat e faptul că manuscrisul original al *Didahiilor* a fost descoperit la mănăstirea Căldărușani, în anul 1881, de C. Erbiceanu.

Nicolae Manolescu arată că „*Didahiile* îl arată învățat, dialectician în cele sfinte, dar nu atât un cap speculativ, abstract, cât un programatic păstor al turmei sale”. Predicatorul își cunoaște foarte bine auditoriul, fie că e vorba de boieri sau cărturari, fie că e vorba de „poporeni”. Semnificativ e faptul că predicatorul stabilește un permanent contact afectiv cu publicul său, valorificând un stil prin excelență retoric, caracterizat prin prezența unor interogații, exclamații, tonalități imperative ori imprecatii. Vocea predicatorului oscilează între sublimul redării frumuseții indicibile a dumnezeirii și vehemența recriminatoare la adresa unor tare ori vicii umane.

Pagini de înaltă vibrație afectivă, de sublimitate a rostirii și a gândului desemnează ființa transcendentă, printr-o suită de enumerații, exclamații și interogații ce conferă un relief aparte dicțiunii: „Unde ți-ai îngropat partea cea mai aleasă a sinelui tău, zidirea cea mai iscusită a dumnezeitei puteri, soția cea iubită a îngerilor? Unde este frumusețea aceea a închipuirii cei dumnezeiești? Unde este podoaba a darului celui dumnezeiesc? Unde este slava, unde sunt frumusețile lui cele minunate, carele se arată mai luminat decât soarele?”

După Georges Duby, trăsăturile spiritului și ale mentalității medievale decurg toate din „destinația unică” a mesajului artistic din acea epocă: aceea de a „consacra divinității bogățiile lumii materiale și de a-i permite omului ca, prin aceste ofrande, să domolească mânia Atotputernicului și să dobândească mila sa”. Se poate așadar constata

că întreaga artă medievală era sacrificiu, ea raportându-se mai puțin la estetică, la sfera frumosului, și mai degrabă la domeniul sacrului.

Stilul *Didahiilor* se impune mai ales prin cultivarea unor metafore din literatura medievală. Există de asemenea așa-numitele metafore retorice, care au o dublă finalitate: de a capta atenția auditoriului, dar, în același timp, și de a elogia. N. Manolescu observă, de altfel, că „Antim este un maestru al cuvântării panegirice, comparând, bunăoară, pe întinderea unei jumătăți de predică, pe apostolii Petru și Pavel cu soarele și luna”. Inserția descrierii unor elemente naturale ilustrează, de asemenea, mentalitatea medievală („Dumnezeu... poate... să facă stele mai luminoase decât acestea ce strălucesc pre ceriu și lună mai iscusită decât aceasta ce ne povățuiește noaptea și soare mai strălucitoriu și mai luminat decât acesta”).

Predicile lui Antim Ivireanul dovedesc „cât de adânc înțelegea Antim importanța educativă a poveștelor rostite în atmosfera solemnă a lăcașului dumnezeiesc”, cum afirmă Sextil Pușcariu. Pe de altă parte, se poate constata că predicile lui Antim au o incontestabilă predilecție pentru polemicile de ordin teologic, pentru traduceri amănunțite, pentru aflarea simbolurilor și alegoriilor din textele evaghelice.

Tot *Didahiile* scot în relief înclinația de moralist a lui Antim Ivireanul, cărturar ce critică, uneori cu vehemență unele tare ale neamului românesc, cum ar fi lipsa de respect și nesupunerea față de autorități. Adesea, oratorul vede conservatorismul unor semeni, conservatorism ce se opune progresului („De-i va zice cineva să iasă de acolo, să meargă la alte rădăcini mai bune și mai dulci, el zice că mai dulce decât hreanul nu este, că acolo s-a născut și întru aceea s-au pomenit”, rostește Antim, într-o pildă despre viermele din rădăcina hreanului).

Antim Ivireanul observă, însă, cu un ascuțit ochi critic, și lipsa de religiozitate, vanitatea unor femei, păcatul trufiei și al nesincerității, în predici pline de energie împotriva viciilor și a prostiei. Pe de altă parte, *Didahiile* sunt pătrunse de sentimente de demnitate omenească și de morală creștină. Ștefan Ciobanu afirmă, cu îndreptățire, că „un realism viu străbate învățăturile lui”. Oratorul consideră chiar că, într-un anumit sens, cuvântul preotului rostit în biserică face mai mult decât citirea Sfintei Scripturi, prin încărcătura omenească, morală, creștină pe care o are.

Antim zugrăvește puterea copleșitoare și măreția supremă a lui

Dumnezeu, frumusețea Maicii Domnului, trăsături cărora le opune faptele omului păcătos. Exemplele din Sfânta Scriptură sunt extrem de numeroase. Stilul oratoric al lui Antim este nou în secolul al XVIII-lea, pentru că el depășește rutina predicii vechi. Predica lui Antim Ivireanul este vie, dinamică, plasticizată într-o multitudine de pilde și exemple morale de netăgăduit elan afectiv. Demascarea viciilor umane capătă „caracterul unei satire biciuitoare”, după cum afirmă Sextil Pușcariu, iar imaginile vii din această operă și-au lăsat amprenta pe literatura din perioada următoare.

Din punct de vedere compozițional, *Didahiile* sunt alcătuite din douăzeci și opt de predici pronunțate în timpul domniilor lui Constantin Brâncoveanu și Ștefan Cantacuzino. Remarcabil cunoscător al culturii, civilizației și literaturii antice, Antim a valorificat în predicile sale cărțile *Vechiului Testament*, dar și operele filosofilor greci și romani. De asemenea, oratorul se dovedește a fi și un bun cunoscător al literaturii populare, al datinilor și obiceiurilor statornicite de o tradiție milenară, precum în predica *La Bobotează*.

Rugăciunile prezente în predicile lui Antim Ivireanul au darul de a imprima un suflu liric reprezentărilor oratorice, ele ilustrând modelul imnologic de sursă creștină, fiind supusă tiparelor și finalităților instituționale bisericești. În *Didahii* se regăsesc toate mutațiile stilistice și expresive ale rugăciunii.

Rugăciunile din predicile lui Antim aduc o schimbare în acest domeniu prin adresarea directă, prin atitudinea față de ascultători și prin tonalitățile extrem de diversificate valorificate aici. Eugen Negrici observă că „Ivireanul compune, în fond, predici, nu imnuri, iar rugăciunea ca specie religioasă este pândită (...) de uscăciune”. În aprecierea acestei culegeri de predici trebuie ținut cont atât de tonalitatea particulară a uneia sau a alteia dintre predici, cât și de compoziția de ansamblu, de structurarea întregului corpus, văzut ca un întreg organic.

Didahiile debutează cu predica intitulată *Aceasta o am zis când m-am făcut Mitropolit*. În această „introducere” ni se revelează din plin latura instructivă, educativă și didactică a predicilor. Compoziția *Didahiilor* este de o mare „transparență”, nelipsind nici introducerea, conținutul, sau tratarea propriu-zisă și încheierea, însoțite de formule de adresare și de un motto. Predicile debutează într-o tonalitate cumpănită și se încheie într-o atitudine meditativă, formula predilectă

fiind echilibrată, lipsită de stridențe stilistice ori afective.

Pe de altă parte, trebuie observat faptul că *Didahiile* urmează sistemul și canoanele oratoriei grecești și romane, constatându-se totuși unele diferențe notabile. Astfel, retorica religioasă preferă tranzițiile spre temă, favorizate prin paralele biblice. Predicile lui Antim se impun, astfel, prin simplitate și naturalețe, ele respectând exigențele canonice ale lui Boileau.

Nota de originalitate a lui Antim provine din ideea de unitate a ansamblului. Logica lui Antim e „tiranică”, predicile împrumutând un tipar statornic, bine articulat, cu exemplificări artistice. Fragmentele din *Biblie* sunt mereu tâlcuite. Prin intermediul interogației retorice, Antim caută să mențină treaz interesul publicului, îndemnându-și auditorii să-i perceapă la justa lor valoare spusele. După exemple din *Vechiul Testament*, mitropolitul se întoarce spre credincioși. Urmează apoi paragraful moralizator, alcătuit din variațiuni pe anumite teme, după care Antim introduce un îndemn: „Pentru aceasta vă pohtesc, feții mei, așa să vă rugați, pururea și toți deodată” (*Cuvântul de învățătură la octomvrie 26, în zioa Sfântului și Marelui Mucenic Dimitrie izvorătoriului de mir asupra cutremurului*).

Părțile componente ale predicilor sunt unite cu măiestrie într-un întreg armonios și coerent, prin tranziția de la exemplele biblice la relatarea faptelor și gesturilor contemporanilor. Oratorul părăsește domeniul abstracțiunilor și al invocațiilor spiritualizate, trecând la unele date și fapte concrete, la exemple edificatoare. Simetria interioară se manifestă prin enumerări, interogații și răspunsuri, dar și prin configurarea unei ambianțe religioase, a unei atmosfere specifice.

Trebuie relevat faptul că Antim a compus, de fapt, predici, și nu imnuri. Cu toate acestea, în predicile rostite de Sfânta Marie, rugăciunea finală conturează un edificator și sublim portret al lui Iisus: „Stăpână, de Dumnezeu născătoare, împărăteasa ceriului și a pământului... nu ne lăsa pe noi păcătoșii, ci ne păzește și ne mântuiește de vicleșugurile diavolului”. Textul predicii are lirism și plasticitate, se impune prin ritmica precipitată, prin pauzele cu efecte retorice bine stabilite, prin oralitatea dominantă în anumite fragmente.

Se conturează, totodată, și elementul stilistic primordial al predicilor: simetria. Tehnica frazării se impune prin suplețe și fluiditate, prin naturalețea de tonalitate și de viziune. Noile modalități

de exprimare de la sfârșitul secolului al XVIII-lea au fost, în esență, dialogarea, prezența unor viziuni scenice, alternarea vorbirii directe cu vorbirea indirectă. Chiar dacă tehnica narativă, inserturile epice devin mai complicate, oarecum fastidioase, Antim izbutește să-și domine materialul expresiv, să stăpânească substanța din care e alcătuită predica.

Prin intermediul unor „figuri de cuvinte”, *Didahiile* devin caracterizări sau glisări spre o anume eleganță expresivă. Hiperbola și inversiunea, ca figuri stilistice, sunt utilizate din plin în opera lui Antim Ivireanul: ...” și păsări mai cu dulce glasuri”, „poate, cu adevărat, cu cea desăvârșită a lui puternicie să facă stele mai luminoase”.

Între elementele stilistice cele mai frecvent utilizate, elipsa ocupă un loc însemnat, figură de stil, sintactică și, în același timp, de compoziție. Exprimarea eliptică se referă mai ales la intonație, fapt remarcat de Eugen Negrici: „Elipsa își pune cu adevărat în valoare potențialul artistic în cadrul rugăciunilor finale ale predicilor, unde cooperează la acea subtilă ritmică sacadată”.

Stilul predicilor lui Antim Ivireanul nu tinde spre simplitate. Supraabundența verbală și sintagmele create prin forțarea unui complement intern („De care chinuri asuda sudorile cele crunte”), sărăcia sinonimelor („de toate vicleșugurile vicleanului”) sunt dovezi de necontestat ale unei expresivități de tip baroc.

G. Călinescu, de altfel, remarca faptul că barochismul se limitează la unele probleme tehnice, delirul său este unul al tehnicii artistice, marcat de bombasticism și amploare copleșitoare a viziunii. Eugen Negrici observă, în acest sens: „Se spune că expresia barocă e o boală a tinereții, a tinereții artistice, evident; sub această incidență, Antim este scriitoricește tânăr, într-o literatură tânără, experimentând, odată cu el, pentru prima oară atracția noutății unui procedeu artistic”.

Se poate vorbi, în legătură cu predicile lui Antim Ivireanul, de un anumit „antropomorfism cosmic”. Soarele capătă, astfel, unele caracteristici umane. Descrierile autonome sunt, în schimb, mai puțin frecvente. Întregul cosmos pare, în predicile lui Antim, o comunitate sătească în pragul înserării. Totuși, s-ar putea spune că abundența personificărilor nu este obositoare.

Creațiile lingvistice ale lui Antim devin uneori stranii, prin structura cuvintelor. Distribuția sufixelor în cadrul substantivelor accentuează senzația de variație lexicală a textului. Sintetizând

comentariul *Didahiilor*, Eugen Negrici observă, cu deplină pertinentă, importanța acestora, cuvintele lui fiind un îndemn la prețuirea acestei opere extrem de importante a literaturii române vechi: „Să priveghem la cartea lui de predici nelumite ca la căpătâiul celor față de care avem, târziu, sentimentul de a fi făcut puțin, prea puțin”.

CAPITOLUL III

LIMBA LITERARĂ ÎN SCRIERILE CRONICARILOR MOLDOVENI

Marii cronicari moldoveni sunt contemporani cu Varlaam Simion, Ștefan, Dosoftei sau Antim Ivireanu. Propunându-și să consemneze istoria Moldovei, ei au avut de înfruntat dificultăți numeroase (lipsa de tradiție, absența izvoarelor istoriografice etc.). Din paginile cronicarilor moldoveni reiese sentimentul utilității efortului istoriografic, conștiința responsabilității scrisului, a demnității morale a cronicarului, precum și valoarea educativă pe care o au cronicile.

În perioada de constituire a limbii române literare, scrierile cronicarilor moldoveni au jucat un rol deosebit de important, deoarece au constituit, pentru scriitorii noștri clasici, adevărate surse de inspirație sau modele expresive.

Grigore Ureche

Ureche este fiul lui Nestor Ureche și a studiat la Lwów limba latină, retorica și poetica. Între anii 1642 și 1647 scrie *Letopisețul Țării Moldovei, de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor, carea scrie de la Dragoș Vodă până la Aron Vodă*. Cronica lui Ureche este redactată, după cum au observat și exegeții săi, din perspectiva concepției sociale și politice a autorului, care acordă o atenție deosebită mai ales domnilor și boierimii, neglijând viața țărănimii.

Cultura umanistă a cronicarului se reflectă nu numai în sentimentele sale de patritism și dragoste față de patrie, ci și în interesul constant de a explica, argumenta și ilustra originea romană a poporului român și a limbii române, în interesul pentru a sublinia ideea unității neamului românesc și de a relata faptele din perspectiva adevărului istoric, întemeindu-și aserțiunile pe o documentație bogată și diversificată, receptată cu discernământ critic, dar se oglindește deopotrivă în concepția sa cu privire la funcția educativă a istoriografiei.

Cronica lui Grigore Ureche ni s-a transmis în mai multe copii

manuscrise. Se poate spune că versiunea originală, care a circulat pe un spațiu mai restrâns, a suferit vizibile remanieri din partea lui Simion Dascălul, ale cărui interpolări se întemeiază pe unele izvoare false, astfel încât adevărul istoric a fost răstălmăcit, iar unele fapte mistificate. Unii dintre copiiștii din secolul al XVII-lea au adăugat, la rândul lor, unele pasaje, existând așadar al doilea și chiar al treilea rând de interpolări.

Arta narațiunii și a descrierii

În dezvoltarea limbii române literare, exprimarea lui Ureche se caracterizează prin încercarea de a părăsi tiparele limbii bisericești și de promovare a limbii populare, fapt ce constituie un progres important, pentru că limba scrierilor religioase se deosebea de limba vorbită prin fraze greoaie și prin sintaxa uneori forțată. Portretul lui Ștefan cel Mare e remarcabil prin concizia și precizia exprimării, dar și prin caracterul lapidar al stilului. Tehnica portretului se asociază însă cu o artă a narațiunii foarte expresivă, ca în pasajul următor: „Văzând Petru vodă că-l împresoară vrăjmașii de toate părțile și ai săi l-au părăsit toți, lăsat-au scaunul și s-au dus spre munți, unde, cunoscând că nici acolo nu se va putea amestui, au gândit să treacă la Țara Ungurească”.

Alteori, textul cronicii se impune prin accentele moralizatoare ori ironice: „Că cela ce-l e voia să se teamă atâta norod de un om, trebuiaște și el să se teamă de toți; că tot vărsătoriul de sânge de frică face, ca să-l ia spaima și să se teamă toți de dânsul, ce ar putea face cu blândețe”.

Datorită calităților sale stilistice și a conținutului documentar al faptelor narate, cronica lui Grigore Ureche a servit ca izvor de inspirație pentru scriitorii de mai târziu (Negruzzi, Vasile Alecsandri, delavrancea, Mihail Sadoveanu etc.).

Primul mare cărturar moldovean e Grigore Ureche, născut în 1590, mort în 1647.

După 1611, studiază în Polonia latina, gramatica, retorica și poetica.

Revenit în țară, participă la viața politică a Moldovei, ocupând funcțiile de logofăt și spătar, iar apoi pe cea de mare vornic al Țării de Jos. Între anii 1642 – 1647 redactează *Letopisețul Țării Moldovei*. Această cronică înfățișează evenimentele istorice de la „descălecatul al 2-lea” (întemeierea Moldovei) – 1359, până la a doua domnie a lui

Aron Vodă (1594) și va fi publicată pentru prima dată în 1852 de M. Kogălniceanu.

Letopisețul trebuie să fie, pentru generațiile ce vor urma, un izvor de înțelepciune și să fixeze în memoria lumii „începătura” (originea) și evoluția unui popor. Relatarea are și o finalitate morală, pentru că ea trebuie „să rămâie feciorilor și nepoților, să le fie de învățătură”. Efortul cronicarului a fost acela de a „afla cap și începutură moșilor, de unde au izvorât în țară și s-au mulțit și s-au lățit ca să nu să înece a toate țările anii trecuți și să nu să știe ce s-au lucrat”.

Letopisețul subliniază faptul că Moldova este o țară „mișcătoare și neașezată, aflată în calea tuturor răutăților”, o țară în care atitudinea firească a oamenilor era lupta, iar virtutea esențială – eroismul.

Modelul eroic absolut pe care îl impune cronicarul este Ștefan cel Mare.

Episoadele narate de către cronicar au un caracter monumental și reprezentativ, Ureche realizând narațiuni exemplare, ce încadrează destinul celor evocați.

Intenția de a oferi o învățătură, o pildă cititorului se observă din felul în care se încheie anumite episoade narative. De exemplu, câteva capitole cuprind, drept concluzie, o sancționare a personajelor. De asemenea, faptele relatate exprimă voința lui Dumnezeu, având o logică internă ascunsă eroilor și care e pusă în evidență prin împlinirea sau neîmplinirea idealurilor personajelor.

Letopisețul lui Gr. Ureche face parte din specia acelor scrieri nonfictive, care își dezvoltă substanța din documente și izvoare istorice, punându-se la contribuție amănunte semnificative. Farmecul stilistic al cronicii e dat de abundența detaliilor, prin care autorul caută să ofere senzația de viață. Din lectura izvoarelor documentare și din amprenta sensibilității proprii capătă contur o bună parte din istoria Moldovei.

În concepția lui G. Călinescu, Ureche avea „harul de a gândi prin simțuri, de a imita prin sunete foșnitoare, horăitoare, clinchetitoare, lovirea, învălmășeala, vechimea chiar a faptelor (...). Vorbirea cronicarului este dulce și crudă, cuminte și plină de ascuțisuri ironice”.

Ideea obiectivității e esențială pentru Grigore Ureche, deoarece cronicarul simte nevoia de a controla datele și de a respecta adevărul istoric. Sub raportul concepției, cronica reflectă orânduirea feudală din Moldova secolului al XVII-lea. Ca reprezentant al marii boierimi,

Ureche condamnă sistemul de guvernare bazat pe autoritatea domnească și sugerează superioritatea monarhiei „luminate” (elective).

Din punct de vedere documentar, letopisețul lui Gr. Ureche ne oferă cele mai importante informații asupra celor 235 de ani cuprinși între întemeierea statului moldovean și a doua domnie a lui Aron-Vodă.

Cititorul află din această cronică date despre structura feudală a țării, despre obiceiurile de la curtea domnească sau despre raporturile dintre Moldova și Rusia.

Letopisețul Țării Moldovei debutează cu legenda întemeierii Moldovei, preluată din *Cronica* scrisă la curtea lui Ștefan cel Mare. Povestirea are simplitate și acuratețe, cronicarul realizând un tablou sugestiv al acelor vremuri imemorabile, cu arome de legendă și mit.

Istoria Moldovei e zbuciumată, domniile se sfârșesc repede, într-o avalanșă de fapte, unele din ele tragice. Strălucirea figurii lui Ștefan cel Mare are, în acest context, reflexe mitice, ilustrând forța credinței asociată cu patriotismul și dragostea de neam.

Personalitatea lui Ștefan cel Mare domină paginile *Letopisețului*, domnitorul apărându-ne ca un erou exemplar, ca un apărător al neamului și al creștinătății. Portretul pe care I-l consacră lui Ștefan cronicarul este, după cum observă D.H. Mazilu, „un remarcabil portret moral, un necrolog care stopează chiar cursul istoriei spre a semnifica mai bine greutatea pierderii”.

Grigore Ureche e preocupat în cronică să și de fixarea identității etnice a poporului său, considerând că istoria Moldovei trebuie privită în corelație cu a altor popoare. În acest sens, el face câteva considerații asupra originii, continuității și unității de neam a românilor: „Românii, câți se află lăcuiitori la Țara Ungurească și la Ardeal și Maramureș, de la un loc sunt cu moldovenii și toți de la Râm se trag”. Pe de altă parte, Ureche realizează și unele analogii între cuvinte românești și cuvinte din limba latină, constatând originea latină a limbii române.

Deși opera de istoriografie, letopisețul are și o certă valoare literară, fiind, în viziunea lui N. Manolescu „operă clasică a prozei istorice”. Materialul epic se structurează în jurul a două modalități de expunere cu efecte stilistice deosebite: narațiunea și portretul. Narațiunea e folosită, de exemplu, în evocarea domniilor lui Ion Vodă cel Cumplit și Alexandru Lăpușeanu.

În alcătuirea portretelor, Grigore Ureche preferă portretul moral. Observațiile de ordin moral (precum în portretul lui Ștefan cel Mare) se corelează cu preferința pentru detaliul semnificativ, pentru crearea unei atmosfere sau a unei perspective a faptelor.

Din punct de vedere stilistic, Ureche utilizează numeroase procedee ale expunerii orale, cu reprezentări de fraze, expresii din limba vorbită etc. Există însă și unele pasaje ale cronicii inspirate direct din limba cărților religioase. Alteori, formularea concisă, eliptică a unor fraze presupun existența unui model latin.

În dezvoltarea limbii literare și a literaturii române, exprimarea lui Ureche se caracterizează prin încercarea de a părăsi tiparele limbii bisericești și de promovare a limbii populare, fapt ce constituie un progres important pentru că limbajul scrierilor religioase se deosebea de limba vorbită prin fraze greoaie și prin sintaxa uneori forțată. Portretele conturate de Grigore Ureche se caracterizează prin concizia și precizia enunțurilor, prin caracterul lapidar al stilului. Nu de puține ori, tehnica portretului se asociază cu arta narațiunii foarte expresivă și plastică, sau alteori textul cronicii capătă accente moralizatoare.

În *Letopisețul* lui Grigore Ureche, monotonia, ce rezultă din simpla înșiruire prin acumulare succesivă este evitată de cronicar prin introducerea unei perspective narative foarte nete, prin care se realizează o ierarhizare a evenimentelor și a figurilor personajelor. Ureche nu compilează, pur și simplu, în cronica sa, pentru că faptele și oamenii devin pentru el prilej de meditație asupra mecanismelor ascunse ale istoriei și ale destinului.

Din punct de vedere stilistic, comparația plastică, antiteza, enumerația sunt figurile cele mai frecvent utilizate. Oralitatea expunerii reiese din prezența anumitor expresii figurate, metafore, comparații, dar și prin recursul la o serie de maxime, zicători, proverbe, exclamații, interogatorii retorice, folosirea vorbirii directe etc.

Arta literară și stilul

Titlul complet al cronicii lui Ureche este *Carte ce se cheamă Letopiseț, ce într-însa spune cursul anilor și descălecarea Țării Moldovei și viața domnilor*. În *Letopisețul* său, Ureche are darul obiectivității și harul cuvântului, astfel că el nu folosește acele informații care „nu se tocimesc”. Ureche este, s-ar spune, evoluționist în istorie, considerând că orice nație are o „începătură”, un „adaos” și o „scădere”. Există, în

Letopiseș, și unele idei social-politice; astfel, cronicarul consideră că „obicelele țării” nu sunt bine așezate, domnul judecă fără legi, iar puterile în stat sunt amestecate, violența în cadrul cârmuirii fiind o eroare ce va fi sancționată de istorie.

În esența ei, frumusețea cronicii lui Ureche se reduce la cuvânt, la darul verbal, fonetic chiar, de a aprecia faptele, evenimentele și oamenii prin grai. În *letopiseșul* lui Ureche, în locul comparației de aspect retoric se află metafora aluzivă: graiul nostru „din multe limbi este făcut”; obicelele țării „nu-s legate”, turcii acoperă toată lumea „ca o negură”, iar țara este „mișcătoare și neașezată”.

În afară de aceste figuri de stil de o incontestabilă expresivitate, aflăm în cronică harul de a gândi prin simțuri al cronicarului, dar și talentul de a imita prin sunete vechimea și concretețea faptelor. Vorbirea cronicarului este dulce și cruntă în același timp, cumpănită dar și plină de ascuțisuri ironice. Prin intermediul unei limbi mlădioase și curgătoare, Ureche creează mici tablouri de intensă expresivitate, scene epice repezi și dinamice, care au darul de a scoate în relief ambianța istorică, atmosfera de epocă.

Adevăratul talent al lui Ureche stă însă în conturarea portretului moral. În acest domeniu al creativității, cronicarul sintetizează, plăsmuiește, deoarece izvoarele istoriografice nu îi oferă modele. Omul este privit sub o însușire capitală sau sub un viciu sub care se așază faptele lui memorabile într-o cadență tipică.

Majoritatea exegeților operei lui Ureche consideră portretul ca fiind punctul de excelență al operei sale literare. Chiar G. Călinescu îl apreciază ca fiind „adevăratul dar al lui Ureche”. S-a spus, de asemenea, pe drept cuvânt, că Grigore Ureche este un înzestrat portretist, făcându-se, desigur, referire la celebrul portret al lui Ștefan cel Mare.

Portretul lui Ștefan e mai curând o gravură foarte apăsată, echilibrată, concisă, conturată în linii foarte ferme, peste care s-a așternut atât subiectivitatea noastră, ca cititori ai operei lui Ureche, dar și patina timpului: „Fost-au acest Ștefan Vodă, om nu mare la stătu, mândios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat, de multe ori la ospețe omorâia fără județu. Amintrelea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său știa a-l acoperi și unde nu gândea acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși se vârâia, ca văzându-l ai săi să nu îndărăpteze. Și pentru aceia raru războiu' de nu biruia...”

Demnă de remarcat este în cronica lui Grigore Ureche concizia portretizărilor și a descrierilor, conturate în câteva cuvinte sintetice, printr-o așezare antitetică a faptelor, oamenilor ori a elementelor realității; lipsa adverbului de negație și antepunerea negației lasă impresia de neclintire, de săpare în piatră a figurilor. De exemplu, despre Bogdan cel „grozav”, urmaș la tron al lui Ștefan cel Mare se spune că „nu în beții, nici în ospețe petrecea, ci ca un stejar în toate părțile priveghea”.

Acolo unde este nevoie, pentru a ilustra un fapt ori pentru a argumenta o afirmație, cronicarul recurge la expresivitatea proverbelor ori a zicerilor tipice: lăcomia turcilor e „sac fără fund”, „pe dinafară ca un pom înflorit, iară pe dinăuntru ca un lac împuțit” etc.

E demn de semnalat că Grigore Ureche a încercat să facă fiecărui domn câte un portret, din care să rezulte personalitatea acestuia. Astfel, Bogdan Vodă seamănă cu o arătare din gravurile lui Callot, Ștefăniță este o copie juvenilă, oarecum caricaturală a lui Ștefan cel Mare, Petru Rareș e tipul omului politic cumpătat în vorbă și echilibrat în hotărâri, Bogdan Lăpușneanu este un copil fără minte, Ianul Sasul este un eretic straniu, Petru Șchiopul era un om de treabă, Aron Vodă – un dement periculos etc.

Pe lângă portretul sintetic, individualizator, Ureche recurge și la portretizarea colectivității, fapt considerat drept una dintre principalele calități ale cronicarului. Pe lângă poloni, în mijlocul cărora și-a făcut studiile, Costin înfățișează tătarii, turcii și maghiarii.

Atunci când vorbim despre cronica lui Grigore Ureche vorbim, de fapt, despre narațiunea pură, o narațiune ce se caracterizează prin limpezimea intuiției epice, prin siguranța în reprezentarea evenimentelor și a oamenilor, prin nervul povestirii, trăsături care amintesc de proza latină clasică.

În *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche narațiunea înaintează cursiv, cu naturalețe, într-un limbaj destul de economic, astfel încât nu găsim niciun cuvânt care să prisosească. Pe de altă parte, cronica este relativ săracă în detalii, pentru că se întemeiază pe izvoare puține. Avantajele unei astfel de economii de modalități stilistice sunt cu totul neașteptate.

Chiar dacă, în decursul timpului, unele cuvinte au un răsunet arhaic, textul este inteligibil, relatarea este mereu clară, enunțarea epică precisă, cu o tăietură fermă a frazei, într-un stil de o simplitate

grandioasă. Redarea cu simplitate narativă a faptelor, evenimentelor și a personajelor în totală ignore a procedelor și artificiilor elocvenței, emoționează prin sinceritate, naturalețe și omenesc. În textul cronicii, nefalsificat prin mijloace retorice, exprimarea este în general rectilinie, iar istorisirea evenimentelor memorabile este discretă, ușor sceptică, la fel ca și uimirea de care este însoțită adesea enunțarea.

De altfel, utilizarea expresiei „zic”, aduce cu sine o undă de ușor scepticism, punându-se, oarecum sub semnul îndoielii faptele: „zic că au fost la liturghie arhiepiscopi și preoți...”, „zic unii să se fi arătat lui Ștefan Vodă sfântul mucenic Procopie îmblând deasupra războiului călare”.

Aceste abateri relative de la tipul de expunere rectilinie, lineară contribuie din plin la împlinirea portretului psihologic al cronicarului. Este șansa sărăciei stilistice, a unei economii expresive compensatoare, căci exclamațiile și interogațiile – puțin frecvente în textul cronicii –, ca și tonalitatea în mare parte egală cu sine, fără contorsiuni, echilibrată, cumpănită, lipsită de ornamente stilistice și de înflorituri retorice fac din cronicar un scriitor cu o ținută oarecum glacială, un scriitor ce relatează în mod impersonal, cu o anume detașare, destinul istoriei Moldovei.

Sărăcia stilistică, narațiunea crudă, într-un stil neutru, „alb” exprimă cu relativă exactitate epoca, fondul sumbru al evului mediu românesc, al unei societăți nefixate în sensul modern al termenului, sălbatică în un și răzbunări, fără măsură în patimi.

Din cauza faptului că narațiunea este jalonată de momente tipice, repetitive, cu caracter de arhetip, oarecum (înscăunarea și moartea domnitorului), cronica lui Grigore Ureche dobândește o anumită unitate și coerență de conținut, dar și de stil.

În letopiseș, ritmul narativ vine oarecum de la sine, realizându-se nu o armonie statică, ci una extrem de dinamică. Cronica lui Ureche, alcătuită în cea mai mare parte din izvoare insuficiente, este una tipic medievală, dar și modernă, în același timp, prin unele elemente de compoziție și de stil, prin puritatea și simplitatea expresivă.

În același timp, calitățile populare ale stilului, pe care le resimțim la o primă lectură, nu are ca principală resursă oralitatea, ci doar stereotipia expunerii, în multe privințe similară celei din basm. Fatalismul de natură etică, metoda didactică și mistică de interpretare

a faptelor istorice sunt, pe de altă parte, și ele de natură folclorică. Arhaicitatea limbii, cu contorsiuni neobișnuite, cu răsuciri expresive accentuează senzația de fabulos pe care o percepem în unele pasaje ale cronicii.

De asemenea, formula introductivă, fiind adesea asemănătoare, conținutul capitolelor devine previzibil, făcând să se aprofundeze senzația unei creații formale, de tip arhaic. Epicitatea lui Grigore Ureche are ca factor primordial de sporire a expresivității complicitatea dintre autor și cititor, cititorul reprezentând, în fapt, un adevărat pol al comunicării artistice, accentuând, prin dorința de schimbare favorabilă a cursului acțiunii, tensiunea așteptării.

Pe lângă descrierile de natură sau de caractere, un spațiu destul de larg îl ocupă, în opera lui Ureche, și redarea artistică, într-un stil dinamic, cu reprezentări ample și cu detașare, a luptelor purtate de moldoveni „ca să-și apere țara și pământul său”.

În cronica lui, Grigore Ureche pune în lumină, nu de puține ori, relațiile dintre domn și boieri, relații adeseori tensionate, în schimb cronicarul nu amintește prea des despre țăranime sau despre oamenii de rând.

Descrierea minuțioasă, caracterizarea cu o mare acuitate a detaliului revelator a personajelor celor mai complexe și a situațiilor celor mai demne de interes, circumscrierea realistă, obiectivă a evenimentelor epice și a oamenilor demonstrează pe deplin capacitatea de povestitor a cronicarului. Demnă de interes în acest sens este descrierea pibegiei lui Petru Rareș. Aceste momente dramatice se îmbină cu descrierea unor priveliști desemnate epic cu o deosebită vigoare și expresivitate, cum este descrierea secetei din vremea lui Ștefan-Vodă.

Aspectul de mozaic al imaginilor, nenumăratele pagini de narațiune literară, plasticitatea detaliilor și sugestivitatea portretelor au făcut din cronica lui Grigore Ureche un important izvor de inspirație pentru scriitorii de mai târziu.

Este fără nicio îndoială că *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche are o deosebită importanță pentru istoria literaturii române și pentru istoriografia noastră. Este prima cronică scrisă în limba română, care a ajuns până în vremurile noastre. A fost scrisă într-un spirit critic și, deși are unele date eronate, este importantă pentru istoriografia românească prin acuratețea expunerii și prin valoarea

documentară inestimabilă.

Ca operă literară, se poate spune că *Letopisețul* lui Ureche este prima operă literară scrisă sub influența spiritului literar occidental. Din lectura acestei cronici se desprinde cu limpezime concepția social-politică a autorului ei, viziunea sa asupra lumii, modul în care scriitorul interpretează și ierarhizează evenimentele, în conformitate cu optica sa ce are impregnate în filigran trăsăturile spiritului medieval.

Scrisă într-o limbă românească fluentă, plastică și expresivă, cu o incontestabilă artă a reprezentării epice a evenimentelor și oamenilor, cronica lui Grigore Ureche nu este numai un izvor istoriografic important, ci și o operă literară care interesează deopotrivă pe lingvist și pe literat.

Limba română literară în opera lui Grigore Ureche

În perioada de constituire a limbii române literare, scrierile cronicarilor moldoveni au jucat un rol deosebit de important, deoarece au constituit, pentru scriitorii noștri clasici, adevărate surse de inspirație sau modele expresive.

Ureche este fiul lui Nestor Ureche și a studiat la Lwów limba latină, retorica și poetica. Între anii 1642 și 1647 scrie *Letopisețul Țării Moldovei, de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor, carea scrie de la Dragoș Vodă până la Aron Vodă*. Cronica lui Ureche este redactată, după cum au observat și exegeții săi, din perspectiva concepției sociale și politice a autorului, care acordă o atenție deosebită mai ales domnilor și boierimii, neglijând viața țărănimii.

Cultura umanistă a cronicarului se reflectă nu numai în sentimentele sale de patritism și dragoste față de patrie, ci și în interesul constant de a explica, argumenta și ilustra originea romană a poporului român și a limbii române, în interesul pentru a sublinia ideea unității neamului românesc și de a relata faptele din perspectiva adevărului istoric, întemeindu-și aserțiunile pe o documentație bogată și diversificată, receptată cu discernământ critic, dar se oglindește deopotrivă în concepția sa cu privire la funcția educativă a istoriografiei.

Cronica lui Grigore Ureche ni s-a transmis în mai multe copii manuscrise. Se poate spune că versiunea originală, care a circulat pe un spațiu mai restrâns, a suferit vizibile remanieri din partea lui

Simion Dascălul, ale cărui interpolări se întemeiază pe unele izvoare false, astfel încât adevărul istoric a fost răstălmăcit, iar unele fapte mistificate. Unii dintre copişti din secolul al XVII-lea au adăugat, la rândul lor, unele pasaje, existând aşadar al doilea şi chiar al treilea rând de interpolări.

În ceea ce priveşte vocalismul, se poate constata prezenţa vocalei *e* nesincopate (dreptate, diresle etc.). De asemenea, substantivul *român* şi adjectivul *românesc* au fonetismul analogic *o*, în locul fonetismului mai arhaic *u* (rumân), prin apropierea de cuvântul latin *romanus*.

Se mai poate preciza faptul că vocala *a* etimologică s-a păstrat, ca în exemplele: lăcuit, lăcuind, răsişi, săbor. În ceea ce priveşte diftongii, este de menţionat prezenţa diftongilor *ea* şi *îi* seara, pâine, fenomen fonetic caracteristic graiului muntenesc, fapt care dovedeşte influenţa acestuia asupra graiului moldovean, prin intermediul cărţilor bisericeşti. Diftongul *ia* apare, de asemenea, conservat în cuvinte precum *iape* sau *iazer*.

În domeniul consonantismului, să observăm că dintre consoane apar într-o formă alterată *f* şi *p*, care alternează cu formele nealterate. /*j*/ în loc de *ğ* este predominant (judeţ, prejur, jumătate, joi, juruind, înconjure). În cuvintele cu prefixul *în* acesta nu este notat atunci când cuvântul respectiv e precedat de prepoziţia *din* (din ceput). În compunerea cu *de* *pre*, *către*, *spre*, pronumele personal *îns* îşi păstrează individualitatea (de înse, de către insul, pre insul, spre insul. Să notăm de asemenea că *n* se conservă într-un cuvânt precum *mănuntă*, în schimb, acelaşi *n* dispare uneori în urma fenomenului fonetic al iotacizării (să rămâie, să-şi ție, se pune, să spuie).

Morfologia prezintă câteva forme arhaice de substantive feminine: sor, mânuie, trebe (pluralul de la treabă), construcţii prepoziţionale cu particula *a*, cu valoare de genitiv: „ca să nu să înece a toate ţările anii trecuţi”, articolul posesiv invariabil *a* înaintea substantivelor în genitiv, singular sau plural: „ce se va fi lucrat într-acei doi ani a domniei lui”, lipsa articolului hotărât sau posesiv în anumite situaţii („la une letopiseşte de-ale noastre”), adjectivul *curând* acordat cu substantivul („curândă vreme”) etc.

În ceea ce priveşte morfologia verbului, pot fi evidenţiate următoarele trăsături: forma *au* este utilizată ca auxiliar pentru persoana a treia singular, timpul perfect compus (au venit, s-au

descălecat), sau, uneori, chiar se repetă („l-au și ospătat-au”). Perfectul simplu și mai mult ca perfectul au forme arhaice, precum: feace, cerșuse, feceră. La mai mult ca perfect, forma perifrastică este alcătuită din verbul „a fi” + gerunziul verbului de conjugat cu valoare de imperfect („au fost lăcuind tătari”, „au fost zicând”).

Conjunctivul perfect este format din conjunctivul prezent al verbului *a fi*, la care se adaugă participiul trecut al verbului de conjugat: „să-l hie aflat în viclenie”. Condiționalul perfect e alcătuit din imperfectul verbului *a vrea* + infinitivul verbului de conjugat („nu vrea avea”, „vrea da războiu”, „să vrea hi făcut”. În ceea ce privește infinitivul, infinitivul lung este utilizat cu ajutorul prepoziției *de*: „de a-și tocmire oastea”, „de-a scoatere”, „de-a împlere”.

În domeniul prepozițiilor, se poate constata o schimbare a regimului unor prepoziții: *de* este folosită în locul prepoziției *de la* („și din povești ce au auzit unul de altul”), *de* în locul lui *din* („mănăstirea de Bistrița”), *de la* pentru *din* („Dragoș, carele venise de la Maramureș”), *spre* pentru *asupra* („cu multe sudălmi și ocări spre Mahomet”), *despre* pentru *de* sau *înspre* („să-l sprijine despre vrăjmașii săi”).

Particula *și* se adaugă și la alte forme pronominale: *care-și*, *cumuși*, *unde-și*, *cineși*, *acesta și*, *atunci ași*.

În domeniul sintaxei, se pot pune în valoare următoarele particularități: *inversiunea pronomelui* („pentru că mai demult o au fost chemând așa”, „au săgetatu-le caili”, de n-ar hi schimbându-se norocul”. Frecventă este, de asemenea, și reluarea pleonastică a formei neaccentuate a acuzativului pronomelui personal, aflat în poziție enclitică la construcția verbală („i-au prinsu-i”). Grigore Ureche are meritul de a-și fi scris cronica într-o limbă literară foarte apropiată de cea vorbită, datorită utilizării foarte frecvente a coordonării prin *și*, o modalitate sintactică specifică narațiunii: „au purces în anul 6975 (= 1467) și au tras spre Moldova, și zicea că cu cale merge, ca să ducă la scaun la Moldova pe Petru Vodă”. O altă particularitate sintactică a coordonării e prezența – destul de frecventă – a lui *căci că* în propozițiile cauzale coordonate: „să nu însemnăm nici de feciorii lui Ștefan Vodă, căci că poate să fie adevărat”.

Vocabularul cronicii este destul de eterogen. Există, astfel, elemente latine. Printre elementele latine ale limbii vorbite sunt mai frecvente: *op* (trebuie): „cum se tâmplă, din pom bun roadă bună op să

iasă”, *pedestru* („de nu era nici de cal, nici de pedestru”). Elementele slave sunt și ele considerabile ca număr. Cele mai multe elemente lexicale slave provin din slavonă și au un caracter savant, în timp ce elementele slave împrumutate din polonă, ucraineană și rusă sunt mai puține la număr și sunt mai ales caracteristice pentru limba vorbită. Astfel de elemente savante sunt: *pohfală* (strălucire), *poticală* (înfrângere), *a pristăvi* (a consimți), *a dostoi* (a satisface). Elemente lexicale din limba vorbită sunt: *fală* (mândrie), *hrăniță* (frontieră), *plean* (pradă de război), *a poftori* (a repeta), *a pohlibui* (a cleveti).

Nu puține sunt și cuvintele de origine neogreacă (*a scimosi* etc.) sau de origine turcă (*adet, hochim, otac*).

O caracteristică semnificativă a stilului cronicii lui Ureche o reprezintă utilizarea frecventă a numeroase cuvinte din limba vorbită: a se aciua (a se adăposti), au (sau), a căuta (a trebui), decinde (dincolo), a nemeși (a înnobila), omăt, prepus (bănuială), a plodi (a naște), țarină, a urzi (a întemeia), a vicleni (a înșela) etc.

Cronica lui Ureche se caracterizează și prin utilizarea unor expresii tipice pentru sfera limbii populare: *ca acela, mai cu asupra, bătrân de zile, în calea răutăților, a da război, au dat dosul, a sta la domnie, dinadreapta, dinastânga* etc.

Din punct de vedere stilistic, Grigore Ureche utilizează procedee ale expunerii orale, cu repetări de fraze, expresii din limba vorbită (s-au tras, ce se cheamă), antepunerea pronumelui personal *o* (*o* au scos). Există însă și unele pasaje ale cronicii inspirate direct din limba cărților religioase. Alteori, formularea concisă, eliptică a unora dintre frazele sale presupune un model latinesc: „În Moldova este acest obicei, de pier fără număr, fără giudeț, fără leac de vină; însuși giudeț, însuși pâraște, însuși împle legea... Cine n-ar pofti să viețuiască? Place-le lor viața, alții încă nu o ar lepăda”.

În dezvoltarea limbii române literare, exprimarea lui Ureche se caracterizează prin încercarea de a părăsi tiparele limbii bisericești și de promovare a limbii populare, fapt ce constituie un progres important, pentru că limba scrierilor religioase se deosebea de limba vorbită prin fraze greoaie și prin sintaxa uneori forțată. Portretul lui Ștefan cel Mare e remarcabil prin concizia și precizia exprimării, dar și prin caracterul lapidar al stilului.

Tehnica portretului se asociază însă cu o artă a narațiunii foarte expresivă, ca în pasajul următor: „Văzând Petru vodă că-l împresoară

vrăjmașii de toate părțile și ai săi l-au părăsit toți, lăsat-au scaunul și s-au dus spre munți, unde, cunoscând că nici acolo nu se va putea amestui, au gândit să treacă la Țara Ungurească”.

Alteori, textul cronicii se impune prin accentele moralizatoare ori ironice: „Că cela ce-l e voia să se teamă atâta norod de un om, trebuiaște și el să se teamă de toți; că tot vărsătoriul de sânge de frică face, ca să-i ia spaima și să se teamă toți de dânsul, ce ar putea face cu blândețe”.

Datorită calităților sale stilistice și a conținutului documentar al faptelor narate, cronica lui Grigore Ureche a servit ca izvor de inspirație pentru scriitorii de mai târziu (Negruzzi, Vasile Alecsandri, Delavrancea, Mihail Sadoveanu etc.).

MIRON COSTIN

Miron Costin, născut în 1633 – mort în 1691, provine dintr-o familie de mari boieri moldoveni.

Își efectuează studiile la Colegiul iezuit din Bar (Polonia). Întors în țară în 1652, devine mare dregător și diplomat.

Între anii 1672 – 1674 scrie poemul filosofic *Viața lumii*, iar în anul 1675 termină redactarea *Letopisețului Țării Moldovei*. În 1677 scrie în limba polonă *Cronica Țărilor Moldovei și Munteniei* (Cronica polonă). Tot în această perioadă scrie *Istoria în versuri polone* despre *Moldova și Țara Românească* (Poema polonă). Între anii 1686 – 1691 scrie *De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor*.

Letopisețul Țării Moldovei s-a păstrat în 56 de copii manuscrise, dintre care cele mai vechi datează de la sfârșitul secolului al XVII-lea, iar cel mai recent din 1844. A fost publicat pentru prima oară în anul 1852, de Mihai Kogălniceanu și relatează evenimente istorice între 1595 și 1661 (de la a doua domnie a lui Aron Vodă, până la domnia lui Dabija Vodă).

Letopisețul înfățișează o perioadă zbuciumată, cu schimbări rapide de domni, trădări sau războaie. Letopisețul lui Miron Costin se caracterizează prin simțul de observație bine dezvoltat, arta narațiunii și a dialogului, precum și prin puterea de convingere a enunțurilor.

Miron Costin, se dovedește în cronica sa, un bun cunoscător al sufletului uman, el punând în scenă conflicte și acțiuni cu un deosebit simț al autenticului. În *Letopisețul Țării Moldovei* întâlnim toate calitățile prozei de analiză psihologică pentru că cronicarul e interesat permanent de evoluția personajelor, de reacțiile și comportamentul

lor, care sunt definite prin dialoguri sau expresii revelatoare.

În ciuda diversității sale stilistice, *Letopisețul* lui M. Costin are o remarcabilă unitate a tonalității, care este o mărturie a unei viziuni proprii, ce reușește să structureze și să ierarhizeze evenimentele.

Concepția asupra istoriei pe care o înfățișează Miron Costin în *Letopisețul Țării Moldovei*, ca și în poemul *Viața lumii* este una pesimistă. Cronicarul consideră că vremurile se îndreaptă spre o continuă degradare, totul se distruge, și nimic nu poate fi construit. Istoria e percepută ca superință și întuneric spiritual, Miron Costin dovedindu-se un om al Renașterii care tinde cu toată pasiunea spre adevărurile spirituale. *Letopisețul* lui Miron Costin cuprinde evenimente și oameni într-o continuă mișcare, evoluând între măreție și decădere. Intenția de a-și informa corect cititorii îi impune cronicarului o atitudine critică față de surse, o anume obiectivitate și imparțialitate a viziunii.

Cronicarul reconstituie, dincolo de evenimente, atmosfera epocii, faptele de civilizație oglindite în organizarea societății, obiceiuri etc.

Martor ocular al evenimentelor dintre anii 1648 – 1661, cronicarul dispune de impresii directe, care sunt concretizate în evocări de o mare precizie și prospețime. Istoria este înțeleasă ca un spectacol ce antrenează o multitudine de personaje, cu trăsături morale de o mare diversitate. Numeroase portrete înfățișează domni buni sau răi, cu fizionomii și caractere diferite.

Portretele, sunt cele mai multe, sintetice, esențializate, constituite prin enumerări; în cadrul acestor portrete, caracterizarea se realizează prin alăturare sau antiteză. De exemplu, Vasile Lupu contrastează cu fiul său, Ioan. Extinse la proporțiile unor microbiografii, portretele impun fie imobilitatea unor caractere, fie devenirea lor. Evoluția personajelor se realizează prin dialog și prin vorbirea directă, în forma unor anecdote de o deosebită plasticitate și savoare.

Miron Costin este, însă, un scriitor atent la viața internă a personajelor și la resorturile psihologice care le declanșează reacțiile, dar și la scenele colective. De asemenea se poate afirma că Miron Costin înnoiește cercetarea trecutului și prin incursiunile sale în istoria Imperiului Otoman și prin racordarea istoriei Moldovei la istoria universală.

Pe de altă parte, Miron Costin se dovedește, în *Letopisețul* său, un scriitor înclinat spre problematizare, un scriitor ce meditează asupra evenimentelor relatate, în fraze aforistice, concentrate, în deplin consens cu învățăturile istoriei și cu propriile sale observații.

Trăsăturile scriiturii, alături de caracterul clasic al discursului și de grija pentru compoziție – sunt elemente ale unei formații umaniste și renaștentiste. De altfel, intenția literară este mai evidențiată la Miron Costin decât la Grigore Ureche. În general, cronicarul menține expunerea în spațiul cuvântului elaborat, de construcție savantă.

În descrieri (portrete, scene de luptă, tablouri de natură), dar și în narațiuni autorul caută efecte stilistice. Dialogurile creează scene semnificative de viață în caracterizările anecdotice, în timp ce portretele se situează în contexte de viață, ele devin portrete biografice, prin care cronicarul surprinde devenirea caracterelor, intuiește unele dominante morale.

Măiestria lui Miron Costin se poate observa în felul în care utilizează ironia și antiteza. Atunci când expunerea se apropie de faptul de viață, cronica lui Miron Costin impresionează prin naturalețe și prin firesc. Spiritul de observație al lui Miron Costin se exercită în detaliile pitorești, consemnate în scenele de la curtea domnitorilor, în care dialogul și vorbirea directă contribuie la reconstituirea atmosferei de epocă.

Una dintre paginile descriptive cel mai bine realizate ale *Letopisețului* lui Miron Costin e tabloul invaziei lăcustelor, tablou ce are o deosebită forță evocatoare prin precizia amănuntelor descrise, prin caracterul concret al comparațiilor și prin unele enumerații. Uneori stilul *Letopisețului* prezintă unele asemănări cu stilul cărților bisericești, prin rezonanța gravă, solemnă a frazelor. Pe de altă parte, Miron Costin utilizează și efecte și modalități ale oralității, astfel că limba sa are la bază atât limba cărților bisericești, cât și limba vorbită.

Influența modelelor latine e evidențiată în sintaxă și în vocabular, însă cunoașterea și folosirea limbii vorbite conferă stilului savoare și autenticitate.

P.P. Panaitescu afirmă că Miron Costin „e cel dintâi scriitor român care a încercat să creeze o modalitate de expresie literară limbii românești (...). Comparațiile, dialogurile, portretele, întreg stilul lui Miron Costin este prelucrat în vederea unui efect literar”.

Valoarea literară a cronicii lui Miron Costin e superioară celei a

letopiseșului lui Ureche. Costin este un memorialist care evocă într-o tonalitate sugestivă viața și destinele umane, un prozator ce cuprinde moravuri și caractere.

Mai ales ultima parte a cronicii, cuprinzând evenimentele dintre 1653 – 1661 are desfășurarea epică a unui roman. Autorul cronicii dovedește și un deosebit simț al compoziției, prin îmbinarea documentului istoric și a întâmplărilor trăite, fapt ce conferă letopiseșului proporție și unitate.

Pe de altă parte, Miron Costin are intuiția psihologică a situațiilor și oamenilor, meditănd asupra faptelor și zugrăvind cu obiectivitate evenimentele istorice. Construcția frazei este realizată după model latinesc, cu predicatul așezat la sfârșitul propoziției.

De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor e o operă în care Miron Costin încearcă să clarifice problema originii poporului român și a limbii române. Este o scriere polemică, în care cronicarul combate unele informații eronate puse în circulație de copiiștii cronicii lui Ureche (Simion Dascălu, Misail Călugăru, Axinte Uricaru).

Chiar dacă această operă nu excelează prin erudiție, totuși *De neamul moldovenilor* se impune prin judecata matură, prin sentimentele de sincer patriotism și demnitate prezentate aici. Cartea este împărțită în șapte capitole și a rămas neterminată. Stilul se caracterizează prin rigoare și sobrietate, dar, uneori, există și tonalități afective ce conferă savoare și sensibilitate expunerii.

Arta narativă și descrierea

Miron Costin este o figură clasică a istoriei și a literaturii române vechi, exemplară și marcată de o moralitate incontestabilă. Activitatea sa ca diplomat de o mare abilitate, rangul de mare logofăt, experiența de militar – toate acestea îl recomandă ca o figură emblematică a evului mediu românesc. Pe de altă parte, Miron Costin avea o foarte solidă cultură clasică, dobândită în timpul studiilor în Polonia. Opera lui impune, în ansamblul ei, un ideal de clasicitate, prin admirația statornică a valorilor antichității greco-latine. Miron Costin nu a fost doar traducător și imitator al lui Ovidiu, el se face ecoul impresiei puternice pe care poetul latin a produs-o încă în timpul Renașterii.

La treizeci de ani după moartea lui Grigore Ureche, Miron Costin continuă istoria Moldovei de unde o lăsase Ureche. El avusese la

Început intenția de a reconstitui istoria Moldovei pe un plan vast, așa cum văzuse în istoriografia polonă, de la originile neamului până în stricta sa contemporaneitate: „Fost-au în gândul meu, iubite cetitorule, să fac letopisețul țării noastre, Moldovei din descălecatul ei cel dintâi carele au fost de Traian împăratul, și urzisem și începătura letopisețului; ce sosiră asupra noastră cumplite aceste vremi de acum, de nu stăm de scrisoare, ce de grijă și suspinuri. Și la acest fel de scrisoare gând slobod și fără valuri trebuie, iară noi privim cumplite vremi și cumpănă mare pământului nostru și nouă. Deci primește această dată atâta din truda noastră, ca să nu se uite lucrurile și cursul țării de unde au părăsit a scrie răposatul Ureche vornicul”.

Din acest pasaj reiese în modul cel mai limpede faptul că Miron Costin urzise începutul letopisețului său de la luptele lui Traian cu dacii, și de la colonizare, dar, din pricina „cumplitelor vremi”, „începătura letopisețului”, de care vorbește în *Predoslovie*, a fost valorificată mai târziu pentru scrierea lucrării *De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor*. Cronica a fost concepută înainte de anul 1675, iar autorul a dat-o unui copist s-o „izvodească”, adică să o copieze pe curat.

După copierea ei, Miron Costin a revenit cu completări, amplificând-o și corectând-o. Această cronică înfățișează istoria Moldovei pe o perioadă de șaiszeci și șase de ani, de la a doua domnie a lui Aron-vodă (1595), până la urcarea pe tron a lui Dabija-vodă (1661). De la anul 1595 și până către sfârșitul domniei lui Vasile Lupu, Miron Costin reconstituie datele istorice după unele izvoare polone. De asemenea, cronicarul relatează și fapte la care el însuși a participat, sau a fost martor. Miron Costin este nevoit să recurgă la tradiția orală și la cronicarii străini deoarece, după cum mărturisește singur, „letopiseț de moldovean scris nu se află”.

Izvoarele străine pe care le-a utilizat Miron Costin în cronică sa au fost analizate pe larg de către P.P. Panaitescu, în studiul *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*. Se poate spune că principala sursă a lui Miron Costin pentru scrierea cronicii sale a fost cronicarul polon Plasecki. Cronica lui Plasecki, apărută la Cracovia în anul 1648, conținea informații demne de interes cu privire la istoria Moldovei, pe care Miron Costin le-a preluat în cronică sa.

Din Plasecki a împrumutat Costin informațiile cu privire la

urcarea pe tron a lui Ștefan Radu-vodă, a lui Ieremia Movilă, a lui Ștefan Răzvan, precum și cele privitoare la cucerirea Moldovei de către Mihai Viteazul, la luptele polonilor cu Mihai Viteazul pentru înscăunarea lui Ieremia Movilă, sau la domnia lui Ștefan Tomșa. Ștefan Tomșa al II-lea (1611 – 1615) este prezentat ca un domn bun, aspru cu boierii, însă binevoitor cu țăranii: „Foarte frumos vorbea cu cei săraci. Dar vorbă bună nu spunea niciodată boierilor săi, niciodată în sprijinul lor, deoarece erau nedrepti cu sărăcimea. Dar ei îi făcu blânzi ca niște miei. Îi tăie, îi asupri, le luă bunurile, le pustii casele și averile. Și preamăreau săracii pe Hristos Împăratul”.

În cronică lui Miron Costin nefericirea nu vine numaidecât din suferință, dar și din imaginație. Impresia de grandoare provine nu totdeauna din spectacol, ci adesea din profunzimea gândurilor. Având în vedere și relația presupusă cu lumea interioară a personajelor din letopiseț, se poate spune că creația lui Miron Costin are și un puternic caracter imaginațiv. Epoca pe care Miron Costin o redă în cronică sa, reprezintă, în istoria Moldovei, partea sa de decădere, de declin, de agonie a ultimelor rămășițe de autonomie, de independență.

Ceea ce surprinde cu adevărat în acest letopiseț este învălmășeala de evenimente, de gesturi, de atitudini și de fapte ce se petrec într-un interval de timp foarte scurt. Astfel, în 65 de ani s-au succedat 22 de domnii și niciuna nu se încheie în liniște: Miron Barnovschi este decapitat la Constantinopol, Vasile Lupu este închis în temnița celor șapte turnuri, Antonie Ruset este dus în fiare la Adrianopol etc. Se poate spune astfel că narațiunea trece dincolo de hotarele genului istoric și se apropie, prin gradația interesului și prin forța dramatică cu care autorul știe să redea evenimentele, de nuvelă și de roman.

Presărată adesea cu detalii pitorești, cu portrete având un contur bine definit, cu descrieri plastice, cronică lui Miron Costin este limpede, are vioiciune, e captivantă, are comparații sugestive (domni care înfruntă vremurile „ca și copacii cei mai înalți”, care „mai multe vifore și mari vânturi sprijinesc”, în cumpăna vieții „ca cel ce se îneacă și de sabie goală se prinde”).

Cronicarul valorifică și expresivitatea proverbelor, apelând la tezaurul paremiologiei populare: „Banii răscolesc în lume împărățiile și mari cetăți surpă, cum zice un cuvânt leșesc: sula de aur zidul pătrunde”, sau, atunci când relatează rivalitatea dintre Matei Basarab

și Vasile Lupu: „Zece derviși pe un covor pot încăpea, iară doi împărați într-o țară nu încap”. Aceste expresii pline de prospețime, preluate din materialul concret al limbii (au luat câmpii, nu era copt în vârsta sa, umbla cu capul a mână, soarele era mai sus de trei, patru sulite, pe vremea secerei) dau stilului cronicii un colorit extrem de plastic și o deosebită savoare.

Întorsăturile frazei, deși modelate după sintaxa latină, au, în cazul cronicii lui Miron Costin, un colorit cu totul particular. Pentru cronicar, însă, istoria nu înseamnă numai fapte trecute, ci și extragerea unor învățăminte din desfășurarea evenimentelor, din zugrăvirea unor drame sociale sau omenești, care puteau fi evitate: „Că letopiseșele nu sunt numai să le citească omul, să știe ce au fost în vremi trecute, ce mai mult să fie de învățătură, ce este bine și ce este rău și de ce-i să se ferească (...)”.

Miron Costin avea un incontestabil talent literar. El nu descrie tablouri într-o formă aleatorie, într-o structurare întâmplătoare, lipsită de nerv și de emoție. Verbul lui este inspirat și exprimă în modul cel mai plastic ideea, sentimentul, gestul ori culoarea. Cronica are, de la un capăt la celălalt, o construcție coerentă, o viziune foarte bine articulată și un stil particularizant. Este evident că nu se simte o diferență între modul de a povesti evenimentele după izvoare scrise sau spusese bătrânilor și între modul de a reprezenta faptele văzute de el însuși. Există, așadar, o unitate de stil și de artă literară.

Foarte bun cunoscător al limbii latine, Miron Costin a suferit influența topicii și a vocabularului latin. Separarea după modelul altin a doua părți de propoziție organic legate între ele (substantiv-atribut sau verb-complement) prin intercalarea altor părți de propoziție, precum și așezarea verbului în finalul propoziției produc unele distorsiuni la nivelul înțelesului propoziției sau frazei. Atunci când cronicarul părăsește artificul stilistic și se sprijină pe limba vorbită, fraza este lipsită de întortocheri, simplă, naturală și poetică.

În conspirația împotriva lui Vasile Lupu, Miron Costin descrie cu măiestrie caractere diverse. Logofătul Gheorghe Ștefan e tipul vicleanului, care joacă drama omului lovit de mare necaz, „scornită de mare mâhniciune”, „că-i este giupâneasa pre moarte”. Miron Costin are un mod cu totul deosebit de a percepe și apoi de a fixa în cuvinte caracterul oamenilor și ipostazele în care se mișcă ei.

Spre deosebire de firile semețe, ridicole, Vasile Lupu apare ca un

om stăpân mereu pe nervii săi, în împrejurări critice. Cunoscând bine realitatea, are răbdare să asculte minciunile lor și numai după aceea încheie discuție cu o frază scurtă.

Deși figura lui aspră încremenește pe adversari, nu lovește imediat pe adversar. Pe vinovați nu-i trimite pe loc la tăiere, ca sadicul Tomșa. Trebuie subliniat faptul că Miron Costin nu narează simple evenimente istorice, ci prezintă, asemenea unui scriitor autentic, oameni vii, în relații istorice, politice și sociale, capabili de acțiuni și comportamente diverse. Fiecare dintre acești oameni are firea, psihologia, deprinderile lui personale.

Eroii cronicii nu sunt zugrăviți în mod stereotip, în stil sec, de consemnare istorică strict impersonală, ci încadrați într-o tipologie umană, într-o panoramă a destinului omenești. Pe de altă parte, cronicarul introduce în lucrarea sa fapte de detaliu, paranteze, descrieri, comparații și metafore. Cavaleria polonă, „tot în hier (numai ochii și vergile gurii să văd) (...), cu arepi tocmită de pene de hultur”, „sulițe de opt coți de lungi” în frunte și la piept cu „câte o tablă de hier”.

Se poate aprecia că în cronica lui Miron Costin sunt valorificate și elemente de folclor și de etnografie. Astfel, la petrecerea organizată de Rakoczy și de Gheorghe Ștefan după înfrângerea răscoalei seimenilor, sunt prezenți și cântăreți populari: „Ciumpoiașul, cu cimpoi de urșinic, la vorbă cu dzicățuri” etc.

Scrișul lui Miron Costin izvorăște deci dintr-o cultură multivalentă. Din cronica sa s-au inspirat Hașdeu (în *Domnia Arnăuțului*), Mihail Sadoveanu (în *Neamul Șoimăreștilor* și *Nunta Domniței Ruxandra*), Nicu Gane ș.a. Cronicarul nu a reușit să ducă letopisețul său mai departe de anul 1661, deși a dorit acest lucru.

Pe de altă parte, Miron Costin poate fi considerat primul nostru poet cult care, în creațiile sale în versuri a abordat o temă cu o circulație deosebit de frecventă, aceea a „sortii schimbătoare” (*fortuna labilis*), temă prezentă în întreaga literatură universală, de la antici, la biblicul Ecleziast, la dante sau Shakespeare. Meditația asupra condiției umane din paginile lui Costin evocă măreția unor oameni cu un destin exemplar, a căror figură se profilează pe fundalul unei epoci istorice dramatice. Meditația supra fragilității condiției și a ființei umane vizează, însă, aspirații mai generale decât supraviețuirea omului ca individ.

Prezentând exemplul decăderii marilor imperii de altă dată

întemeiate pe stăpânirea tiranilor cu ambiții expansioniste, Miron Costin și, mai târziu, Dimitrie Cantemir, strecoară nu puține aluzii la situația contemporană, afirmând speranța în posibila izbăvire de sub oprimarea turcească. Acestea sunt tot atâtea argumente pentru a afirma că literatura română veche este solidară cu omul căruia-i însoțește drumul sinuos în vremuri tulburi, repetând întrebările lui grave și făcând propuneri parțiale pentru marile lui neliniști.

Oferindu-ne pagini de proză literară autentică ce i-au inspirat pe scriitorii de mai târziu, letopisețul lui Miron Costin este o operă încă destul de puțin accesibilă unui public mai larg, o operă ce rezumă și exprimă în modul cel mai limpede și mai autentic omul și epoca în care a trăit, dar și drama unui spirit dintre cele mai reprezentative pentru istoria noastră.

Extrăgând, din bogăția de nuanțe a acestei opere, o concluzie, s-ar putea spune că trăsătura fundamentală a spiritului costinian este moralismul, izvorât însă din reprezentarea, cu fidelitate și obiectivitate, a faptelor, dar și din respectarea adevărului. Ceea ce interesează, într-un grad mai înalt, pe cititorul de astăzi este mișcarea acestei conștiințe a unei epoci de mari convulsii istorice, consubstanțialitatea dintre om și timpul său, dintre cronicar și făptura biografică.

Arta portretului

Cea mai proeminentă și, poate, cea mai expresivă figură a culturii românești din Moldova secolului al XVII-lea a fost Miron Costin. Cărturar de o rară distincție, trecut prin școala umanistă a Poloniei, diplomat abil într-un mediu saturat de intrigi și de frământări politice, scriitor și patriot conștient de menirea sa și, totodată, animat de principiile umanismului, sfetnic chibzuit și echilibrat al domnitorului – Miron Costin întruchipează toate trăsăturile vieții politice și culturale ale Moldovei din acea epocă.

În istoriografia românească, Miron Costin marchează cea mai conștientă și mai clară afirmare a ideii individualității noastre naționale, a unității de neam și a latinității poporului român. Miron Costin este cel dintâi dintre istoricii români care a încercat să creeze o modalitate de expresie literară limbii românești.

Comparațiile, dialogurile, portretele, întreg stilul lui Miron Costin este prelucrat în vederea unui efect literar. „Ceea ce iese de sub pana lui, scrie G. Călinescu, mult mai puțin spontan decât la Ureche,

este rodul unei arte". Ureche încearcă să efectueze o descătușare de stilul cu forme și rezonanțe slavone al bisericii, prin valorificarea unor construcții populare. Miron Costin, cel care știa că limba română e o limbă de origine romanică, a încercat să formuleze o limbă literară după modelul limbii latine.

Pe de altă parte, limba lui nu este calchiată pur și simplu după limba cronicarilor medievali, ci e o creație originală, obținută în primul rând prin supunerea la canoanele și normele interne ale limbii române a unor anume forme împrumutate din limba latină medievală. De asemenea, scrierile sale nu sunt o expunere seacă, rigidă a faptelor, ci o relatare cu nerv artistic, în care se utilizează procedee stilistice: portrete psihologice ale personajelor, descrieri foarte plastice de natură, comparații retorice, anecdote savuroase ori elemente de narațiune de o expresivitate și de un dinamism cu totul remarcabile.

Referindu-ne la arta portretului, se poate observa că în cronică sunt configurate două tipuri de portrete. Portretele construite după izvoare străine și din amintirile boierilor bătrâni, pe de o parte. În acest caz, figurile sunt executate formal și perspectivice, cu o percepție fină a gesturilor și a faptelor; portretele par încremenite, convenționale și previzibile. Sunt profiluri ce pot fi grupate în categoria negativului sau a beneficului. Atunci când scriitorul a vizat domnitori, viața a ieșit din conturul tiparelor caracterologice iar chipurile s-au arătat uimitor de vii și de o plastică evidentă.

Memorialiștii în general au plăcerea de a-și aminti și de a reliefa figurile oamenilor pe care i-au cunoscut ca și pe aceea de a reînvia cu o voluptate anamnestică evenimentele pe care le-au trăit. Ei sunt martori ai timpului lor, chiar dacă adesea sunt niște martori subiectivi, pătimiși, părtinitori, martori oculari și auditivi, apți de a evoca în mod pictural ambianța istorică pe care o reînviu, dar și de a reproduce graiul viu al personajelor.

Valoarea artistică a cronicilor cu caracter memorialistic este dată de talentul de evocare directă, de fantezia creatoare a autorilor. Portretistica, alimentată din substanța memoriilor, este adesea subiectivă, uneori apologetică, alteori denigratoare. Pe de altă parte subiectivitatea este aici un principiu estetic, o modalitate de formulare a faptelor din unghi artistic și de realizare a unui portret valid din punctul de vedere al autenticității figurii transcrise în penița subtilă a memoriei afective.

Fiind o expresie artistică, în măsura în care se înalță de la contingent la universal, memorialistica, suprapusă strâns pe realitate, e viabilă pe plan artistic numai dacă reprezintă o reflectare ce implică generalizarea. De pildă, Radu Mihnea e tipul înțeleptului, Ștefan Tomșa întrupează tiranul, logofătul Gheorghe Ștefan e tipul vicleanului. Tipizarea în memorii nu este însă aceea dintr-un roman în care personajul e tipic pentru că înăuntrul său sunt esențializate trăsături ale unei serii de indivizi de același fel. Tipizarea este legată, în memorii, de procesul amintirii, al rememorării în care se evocă un personaj autentic, abstrăgându-se însușirile generale numai ale lui, cunoscute dintr-o experiență proprie.

La portretul „generalizant” bine executat prin întoarcerea din scurt a condeiului, se adaugă un element particularizant care rezultă din punerea în pagină a comportamentului personajului portretizat. Mai mult, tendința lui Miron Costin de a spune adevărul pentru că „dă seama” în fața istoriei de afirmațiile sale, îl pune pe cronicar în situația de a nu lăsa uitării părțile rele, negative ale lui Radu Mihnea, de exemplu, inaugurând personajul complex, cu trăsături nuanțate și cu laturi afective contradictorii în literatura română.

Personajul Radu Mihnea plăcuse autorului pentru că, păzind cu grijă treptele sociale, la judecăți și în multe alte circumstanțe se purta „cu boieriu ca c-un boieriu, cu slujitorul ca c-un slujitoriu, cu țăranu ca c-un țăran”. În același timp, Radu Mihnea fusese „cu mare pustietate țării”, prin cheltuielile „zburdate” ce făcea pentru fastul curții. Este de remarcat faptul că Miron Costin era un reprezentant al clasei boierești și că a stat în apărarea intereselor acestei clase în luptă cu domnia. Cu toată poziția și considerațiile de clasă, Miron Costin se ridică peste micile patimi omenești și insistă în aprecierea obiectivă a eroilor cronicii sale.

El așază înaintea de toate omul și umanitatea, caracterul și temperamentul, calități sau defecte, indiferent dacă acel om i-a fost prieten sau dușman. Spre exemplu, Abăza pașa, prigonitorul familiei sale, este sugrumat la Constantinopol de sultan pentru nerespectarea condițiilor de pace dintre turci și poloni, dar Miron Costin nu se bucură de căderea adversarului său și îl apreciază ca fiind „om Abăza pașa vestit cu războaiele asupra persului și oștean drept”. Acest lucru dovedește că autorul se interesa și de alte fapte ale celor asupra cărora avea să emită judecăți de valoare. Astfel, Miron Costin pare a fi

creionat portretele cele mai obiective din portretistica memorialistică de la noi.

Cronicarul face, pe de altă parte, dovada că îi e la îndemână să extragă caracterizări în cronică sa. Predispoziția sa, vădită, pentru caracterologie, îl așază în familia de spirite a moraliștilor iar portretele și notațiile sale psihologice risipite în cronică, se orientează alături de narațiuni ca atare, pe făgașul moralizator impus de scriitor.

Cronicarul nu se rezumă însă doar la portretul moral cu rol generalizator, în descendența modelului clasic plutarhian sau al lui Titus Liviu, portret sintetic, scris într-o formă lapidară, nici la portretul construit treptat în cursul narațiunii, prin descriere directă, reproducere de cuvinte memorabile, povestire de fapte.

Tudor Vianu, în studiul *Fazele portretului moral* subliniază cu pătrundere modificările în metoda portretistică, de la clasicismul antic la Renașterea italiană, în care esențială este reliefaarea dominantelor psihologice. Poate fi, oare, Miron Costin considerat străin de evoluția spre psihologie și spre dominanta morală a portretului? Se poate aprecia că Miron Costin este un memorialist cu intuiția psihologică a situațiilor și a caracterelor.

Se pot extrage numeroase probe din capitole precum cel închinat unor „ursite”, dovezi, în fond, ale înțelegerii nuanțate a profunzimii destinului omenesc. Desigur că, în primul rând există limbajul plin de tâlc al gesturilor. Se remarcă, de asemenea, relatarea onestă uneori a gesturilor, alteori selecția dirijată a unora dintre acestea. Afecțiunea cronicarului pentru personaj ne oferă cheia situațiilor, dar apoi, dând întreaga serie de acte ale unei domnii, lasă să se ivească unele detalii ce contrazic o astfel de situație.

De exemplu, Ieremia Movilă apare, într-o secvență, neclintit în rugăciunea sa, ignorând emisarii alertați de apariția dușmanilor: „Singur Ieremia Vodă fiindu în beserecă la Sfânta Leturghie, i-au dat știre cum că oștile lui Răzvan amu să văd și să apropiie de oștile țării. Ce n-au vrut să iasă den beserecă pân' nu s-au săvârșit sfânta slujbă”. Trăirile personajului sunt dificil de descifrat: avem aici evlavie fără de margini, fervoare creștină dusă până la orbire? Răspunsul e dat de redarea unui gest relatat peste mai multe fraze: „Când l-au adus pe Răzvan la Ieremia Vodă, după câtăva muștrare, i-au tăiat îndată capul și l-au pus într-un par împotriva cetății”.

Cititorul are, deodată, revelația acestei ambiguități de

temperament și de mentalitate, în care se îmbină înclinațiile evlavioase și pornirile criminale, modul laic și acela religios stând sub aceeași umbră investire morală. Cronicarul izbutește să configureze „stări” afective nuanțate, percepția cea mai fină confirmându-i-se prin prezentarea scenelor „de masă”. În fond, Miron Costin prefigurează atracția scriitorului român pentru psihoze colective, pentru răscoale sau războaie. De o maturitate deconcertantă sunt, în prelungirea lui Ureche, toate scenele confuze, convulsive, de cruzime colectivă.

Reacțiile deconcertante și imprevizibile ale gloatei înverșunate îi sunt accesibile cronicarului. O certifică paginile învolburate, agitate, de neliniște, închinare mișcării anti-grecești pusă la cale de Vasile Lupu.

Având cu adevărat vocația stărilor tulburi, neclare, cu intuiția sa memorialistică, autorul imaginează scene de masă petrecute la Țarigrad, fundamentându-și relatarea pe câteva informații: „Muștrându-i pururea că sunt bun numai pentru pețiie, să hie călcători legii lui Mahmet”, învinuindu-i de lașitate în lupta de la Hotin, sultanul Osman stârnește furia ienicerilor („Văzând-u ienicerii gândul împăratului așezat spre strângerea lor, au venit cu arme la curte, e din toate unghiurile Țarigradului (...) și au lovit casele împărătești și îndată hadâmbii ce era fruntea pe lângă sultan Osman i-au făcut fărâme”).

Foarte importantă în tehnica alcătuirii portretului din cronică este îmbinarea narațiunii directe cu scenele dialogate, ca și conturarea treptată a personajului. Uneori, caracterizarea figurilor istorice este obținută prin înregistrarea unei fraze, prin redarea unui tic verbal al personajului, ori prin prezentarea unui detaliu revelator: „Pre câți-și aducea prinși pe toți îi omorâia, cu muștrarea ce avea elu obiciaiu: «Să nu te ierte Dumnedzău, cu cel cap mare al tău”. Alteori, caracterizarea este efectuată, lapidar și în mod direct, chiar de către scriitor. De pildă, Matei Basarab „așea neînfrântu și nespăimat, cât poți să-l asemui cu mari oșteni ai lumii”.

Cititorul care parcurge cu ochi atenți textele literaturii române vechi observă lipsa oricărui efort din partea autorilor în direcția originalității. Uneori, cronicarii se copiau chiar între ei, fără nicio pretenție sau prejudecată legate de dorința de realizare a ineditului, a unicatului estetic.

Cu toate acestea, cronicarii sunt mai originali decât unii scriitori

moderni, tocmai pentru că nu caută originalitatea cu orice preț, așa cum se întâmplă în literatura modernă. De exemplu, portretul lui Mihnea Vodă, realizat de Miron Costin după tiparul portretului consacrat de Ureche lui Ștefan cel Mare în letopisețul său, are expresivitate și savoare caracterologică: „Fost-au acestui Radul Vodă, deplin la toate și întreg la hire. Cuvântul ce-l grăia ca o pravilă era tuturor a, giudețele cu mare dreptate și socoteală, fără fățarie, cu cinste, iară nemăruia cu voie vegheat”.

Spre deosebire de celelalte cronici, începând cu letopisețul lui Miron Costin, limbajul, expresivitatea lingvistică sunt elementele care participă din plin la nuanțarea caracterelor, la distingerea temperamentelor. În frazele lui Ureche nu era evocat decât eroul cu caracter de excepție, în timp ce la Costin sunt relevate și caractere mai șterse, profiluri lipsite de pregnanță caracterologică.

Pe de altă parte, se poate remarca faptul că epoca pe care o evocă Miron Costin este o epocă a compromisului și a parvenirii treptate a personajelor abile, care știu să menajeze cu diplomatie, dar știu și să câștige: eroi ca cei ai lui Ureche, legendari prin gesturi și prin cutremur de vorbe, sunt incompatibili cu epoca lui Costin, cu politica țării și cu moravurile sociale ale vremii.

În caracterizarea nefericitei doamne a lui Ieremia Movilă, replicile au un caracter funcțional, după cum portretizarea hatmanului Potoțki se realizează tot prin intermediul verbalității cu iz paterniologic („dzicându acestui cuvântu’: «Șerpele până nu ridică capul din iarbă, să nu-l lovești”).

De asemenea, din discursul lui Bogdan Hmilnițki, ținut în fața hanului tătarilor, îi putem intui acestuia caracterul, după cum Radu Mihnea este definit în mod plastic prin povețele, îndemnurile și vorbele de duh conținute în frazele pe care le rostea în modul cel mai obișnuit, trăsătură specifică pe care autorul o pune în valoare în mod sugestiv („Acea acestui cuvântu’... Și la multe divanuri către vornicii cei de gloată dzicea”).

Se poate observa că priceperea de a vorbi, darul elocinței este, în cronicile moldovenesti, un criteriu constant de apreciere a domniilor și a domnitorilor. Pe de altă parte, modalitatea esențială de caracterizare a personajelor este enumerarea, de fapte, gesturi, calități. Această modalitate artistică este foarte frecvent întâlnită și la Grigore Ureche în conturarea portretului lui Ștefan cel Mare. Ureche nu deține

detalii despre personajele sale și dă impresia că realizează o selecție a faptelor și a evenimentelor.

Abundența informațională nu este apanajul nici al cronicii lui Miron Costin, căci, uneori, sub înșiruirea de fapte minore, de detalii nesemnificative eroul este greu de găsit. Din fericire, personajului i se reface, în finalul domniei ori cu ocazia morții, portretul, din trăsături și evenimente mai bine reliefate. În schimb, dacă aglomerarea de acte nesupuse trierii amenință să pulverizeze narațiunea în foarte multe nuclee epice, personajul, redat în naturalitatea gesticii sale, transformă portretul în biografie, fapt care nu era prezent deloc în cronica lui Ureche.

Pe de altă parte, la fiecare domnitor enumerarea trăsăturilor morale pare a reprezenta o preocupare dominantă în ambele cronici. Trăsăturile personajelor trec printr-un filtru politic și creștin mult mai riguros la Miron Costin și faptul generează o serie de figuri de domnitori nediferențiate, așezate în același plan. De altfel, convenția narativă tutelează și criteriile de alegere și de citare a calităților și, adesea, unul și același adjectiv calificativ se repetă insistent, uneori supărător, în portrete.

Totul se înscrie în sfera meditației morale. Sensul etic al portretelor reiese cu claritate din atitudinea de dezaprobare a faptelor negative. Trădarea, intriga, lipsa de omenie și lipsa de cuvânt, despotismul unor domnitori sau impulsurile autocratice al unor boieri sunt criticate din punctul de vedere al unui moralist de esență creștină. Astfel, Ștefan Tomșa e celebru prin omorurile sale („Pentru un diac care era foarte de treabă de scrisoare, s-au rugat boierii să-l ierte că este cărturariu bun”. Replica lui Tomșa a fost: „Ha! Ha! Ha! mai cărturariu decât dracul nu este altul. Și totuși l-au omorât și pe acela”.

Logofătul Gheorghe Ștefan întrupează tipul omului ipocrit, viclean, îndrăzneț, care joacă cu abilitate drama omului lovit de mare necaz, „că-i este giupâneasa pe moarte la țară”, lucru pe care-l crede Vasile Lupu și-l compătimește, dorindu-i să afle lucru „pre voia sa”. „Pre voia lui” Gheorghe Ștefan era însă scaunul domniei și, în curând, avea să-l și ocupe cu sprijin unguresc și muntenesc.

Pe parcursul cronicii, acolo unde se realizează o acumulare de detalii, este necesară refacerea portretului personajului, fie la sfârșitul domniei, fie la moartea acestuia. Înfățișând moartea lui Radu Mihnea, cronicarul precizează că acesta fusese „om boleac... și de mâini și de

picioare, care boală podagra și hiagra se dzice". Trebuia astfel să se justifice nevolnicia lui Ioan Vodă, „omu' slabu și deznodatu și de mâini și de picioare cum n-ar hi fostu feciorul lui Vasilie vodă", ca să aflăm că tatăl „era un om bun și la hire și la trup”.

Observațiile asupra fizicului și asupra temnperamentului eroilor sunt mult mai puțin frecvente în cronică. Sunt prea puține noțiuni ce caracterizează temperamentul eroilor și, în afară de distincția, fără o prea mare valoare caracterologică și temperamentală între bătrâni și tineri, despre firea personajelor nu se prea vorbește. O excepție întâlnim în cazul lui Timuș, fiul lui Bogdan Hmelnițki, personaj ce răspândea toate miasmele iadului. De altfel, și Timuș este caracterizat mult mai convingător de reacțiile celorlalte personaje din preajma lui. Aceste reacții, alăturate calificării directe, sugerează spaima pe care o provoacă personajul, asemenea unei fiare de pradă.

Nu de puține ori se poate remarca faptul că scriitorul urmărește să decupeze, pe fondul istoriei pe care o evocă, un destin individual, iar atunci în locul unor portrete descoperim minibiografii (Tomșa, Vasile Lupu, Gheorghe Ștefan etc.). Aceste personaje sunt personaje caracterizate de dinamism și naturalețe. Grigore Ureche este cel care descoperă și dezvoltă portretul dinamic, examinând faptele lui Ștefan cel Mare de-a lungul domniei sale. Nu se constată însă la voievod vreo schimbare comportamentală pe parcursul întregii și îndelungatei sale domnii, personajul nu se transformă, are o conduită fermă, liniară, deși venise doar ca adolescent pe tronul Moldovei.

Elementul de progres cel mai important la Miron Costin în domeniul artei narative îl reprezintă descoperirea devenirii personajului, descrierea acelor stări de tranziție între diverse vârste și a evoluției temperamentale și caracterologice a eroilor. Portretul lui Ștefan Tomșa e redus la câteva insinuări la adresa originii rustice a voievodului și a altor câtorva informații sugestive, care trasează, în eboșă caracterială, traseul unui destin norocos, al unui slujbaș vrednic prin moderație și mediocritate: „Pre Ștefan Tomșa nu l-au știut letopisețul cel leșăscu ce neam de om au fostu...”

Prima domnie a lui Tomșa este caracterizată sugestiv printr-o frază: „Domnia lui Ștefan vodă Tomșea, cum s-au început în vărsări de sânge, tot așe au trăit”. În a doua domnie cititorul îl află pe Tomșa schimbat, și acest fapt este o noutate la nivelul concepției cronicilor noastre medievale” („Acum mai blându, Ștefan-vodă la a doua domniia

sa, precum au pututu întâi, împlând singur”).

O altă tehnică artistică valorificată frecvent de Miron Costin este construcția antitetică a personajelor. Astfel, Vasile Lupu și Gheorghe Ștefan sunt puși în contrast în mai multe privințe („Departa mai în frunte a lui Vasile-vodă că s-au aflat pururea în fruntea oștii sale, singur învățându, mutându steagurile și îndemnându iară, Ștefan vodă în oastea sa de față n-au fostu, ce au stătut departe de la oaste înapoi”).

Miron Costin amplifică referirile direct prin prezentarea antitetică a domnului Ieremia Movilă și a doamnei lui, Elizabeta Movilă. Ieremia Movilă apare ca un om „întreg la toate, nerăpitor, nemândru, nevărsătoriu de sânge, blându, dumedzăescu... În dzilele lui mare bivșuguri și plină țara de toate”. Doamna lui Ieremia Movilă, acea Chiajnă moldavă, sub fiii ei, de fapt, ea este cea care a stăpânit efectiv Moldova. Ambiția ei neînfrânată, voința nedomolită de putere, erau împinse până la crimă, „de vreme ce au otrăvit pe cumnatu-său, presimion vodă și de frica lui Dumnedzău depărtată”.

În *Istoria românilor*, Nicolae Iorga atenuează oarecum această imagine a doamnei Elizabeta Movilă („Doamna lui Ieremia era frumoasă, isteată și înainte de a pleca din țară și-a tăiat cozile plângând și le-a dat boierilor spre a le duce la mănăstirera Sucevița a Movileștilor, unde se păstrează și azi, într-o cutie de argint, părul ei castaniu”). Tot în antiteză este realizat și portretul lui Vasile Lupu, cu cel al fiului său Ioan Vodă. Vasile Lupu, ambițios și orgolios, este evocat de cronicar „ca un leu și la hire și la trup”, iar fiul său, Ioan, e „omu’ slabu și deznodatu și de mâini și de picioare”.

Portretistica este legată și de scopurile esențiale urmărite de cronicari: scopul gnoseologic, documentar, al reconstituirii adevărului istoric, dar și scopul politic, moral și educativ. În același timp, substanța epică a portretelor nu este străină nici de cultura cronicarului. La Miron Costin, fondul de cultură umanistă l-a făcut să aibă o viziune mai largă, mai amplă asupra vieții neamului său, scriind opere străbătute de sentimente patriotice și încercând să definească ființa umană ca valoare etică și socială.

Această apreciere a omului după criteriul dragostei de țară este determinantă în portretizarea unor domni precum Miron Barnovschi. În conturarea profilului acestui domnitor, Miron Costin valorifică metoda lui Plutarh de a înfățișa eroii săi prin fapte, cuvinte

memorabile și nu prin tabloul unor războaie sângeroase.

De altfel, colecția de biografii a lui Plutarh, *Vieți paralele*, nu i-a servit autorului doar ca sursă a unor aforisme ori sentințe morale, ci și ca model de portret clasic. De la portretul clasic și eroic al Antichității, ilustrat de Plutarh, portretul a evoluat spre un portret psihologic în manieră clasicistă.

Această evoluție a portretului se oglindește și în opera lui Miron Costin. Cultura folclorică, cunoașterea cârților populare și a literaturii orale, precum și însușirea limbii vorbite a poporului sunt elemente care au pus la dispoziția cronicarului numeroase imagini și expresii pentru reliefarea caracterelor, a gesturilor caracteristice, a moravurilor. De pildă, pentru a sublinia înțelepciunea pârcălabului de Soroca, Ștefan, Miron Costin folosește imaginea lui Esop cu aproape aceiași termeni ca în *Esopia* („la statul trupului era gârbov, ghebos, și la cap cucuiat”).

Prin tehnicile narrative pe care le-a valorificat în cronica sa, prin procedeele portretizării sau ale caracterizării personajelor, Miron Costin a contribuit, în mod neîndoielnic, la progresul artei literare în cadrul evoluției prozei românești.

De neamul moldovenilor

Personalitatea lui Miron Costin are două importante trăsături: eroismul, în care, după observația lui Tudor Vianu, „s-a dezvoltat mai puternic conștiința individualității, rezistența față de toate puterile care o amenință cu nimicirea, pornită să se realizeze pe sine prin orice piedici” și înțelepciunea. Doina Curticăpeanu afirmă că aceste caracteristici ilustrează „cele două tendințe integrante ale clasicismului”.

În adevăr, Miron Costin se încadrează în tipologia omului clasic, prin cunoașterea operelor antichității greco-latine, prin unele trăsături stilistice și lingvistice care decurg din modele literare latine, sau prin aluziile mitologice și istorice sugestive.

Grigore Ureche presimțise numai importanța faptului că „de la Râm ne tragem”, el nu vedea poporul român ca pe un popor romanic, ci ca pe un amestec de neamuri. Cel dintâi istoric român care scrie o carte despre istoria românilor este Miron Costin, în *De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor* și în cele două scrieri în limba polonă: *Poema polonă* și *Cronica polonă*. Spre exemplu, Miron Costin scrie despre românii ardeleni în *Poema polonă*: „și până azi ei

sunt mult mai numeroși ca ungurii, începând din Bacica sârbilor timișoreni, peste tot Mureșul, în Herteg, în jurul Bălgradului... în Țara Oltului și în tot Maramureșul”.

El scrie „ca să scoț lumii la vedere felul neamului, din ce izvor și seminție sântu lăcuiitorii țării noastre, Moldovei și Țării Munteneste și românii din țările ungurești, cum s-au pomenit mai sus, că toți un neam și odată descălecați sântu” (*De neamul moldovenilor*). Prin aceste opere istorice, Miron Costin devine precursorul lui Dimitrie Cantemir și al corifeilor Școlii Ardelene.

P.P. Panaitescu consideră că patriotismul lui Miron Costin este de altă natură decât cel al lui Ureche. Predecesorul său încerca să apere cu orice preț gloria și slava vechii Moldove, în timp ce Costin caută să-și salveze țara de sub jugul otoman. În acest scop, el speră că polonii – cu care avea multe legături – cunoscând adevărata origine a românilor, să-i ajute să se elibereze. Costin speră ca polonii și celelalte popoare europene să-i sprijine pe români, care seamănă și acum, scrie cronicarul cu măreții lor strămoși: „Totuși (românii) nu s-au sălbăticit cu totul, din cauza seminței celei bune semănate mai întâi în acest popor, căci natura cea dintâi a lucrurilor nu piere, ci dimpotrivă, se păstrează veșnic, măcar în parte” (*Poema polonă*).

În acest fel se explică existența celor trei scrieri în care Costin tratează problema originii limbii și a poporului român: *De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor*, *Cronica polonă* și *Poema polonă*. Aceste lucrări conțin informații prețioase, documentate, despre apele, ținuturile și religia moldovenilor, dar și legende despre întemeierea Moldovei.

S-ar putea spune că din lucrarea *De neamul moldovenilor* iradiază un spirit polemic foarte dezvoltat. Cel mai evident argument este chiar intenția lui Costin de a-l combate pe Simion Dascălul, copist al cronicii lui Ureche, „om de multă neștiință și minte puțină”, care afirmase că moldovenii ar proveni din tâlharii de la Roma exilați pe teritoriul Daciei. Indignarea patriotului cronicar care nu a putut suporta ocările aduse de aceste „basne” transpare cu evidență încă în *Predoslovia* lucrării.

În împrejurările în care și-a redactat lucrarea, Costin dispunea de foarte puține cărți și manuscrise, circulația lor fiind, pe atunci, foarte dificilă în Moldova. Costin folosește *Letopisețul Țării Moldovei* al lui Grigore Ureche, dar și *Origines et ocassus Transsylvanorum* a lui

Laurentius Toppeltin, din Mediaș, în care găsește date despre cucerirea Daciei de către romani, despre faptul că pe vremea lui Domitian dacii primeau tribut de la romani, informații despre numele pe care diferitele popoare îl dau italienilor și românilor, despre portul transilvănenilor comparat cu cel al românilor.

O serie de autori citați de Costin sunt folosiți după citatele lui Toppeltin: Dio Cassius, Eutropius, Ovidiu, Plautus etc. toate aceste izvoare îi oferă însă cronicarului un număr relativ restrâns de informații. De aceea, Miron Costin le completează cu propriile sale observații asupra limbii, obiceiurilor, urmelor arheologice văzute de el, procedând astfel ca un istoric modern.

Miron Costin își dădea seama că în Moldova epocii sale cunoștințele despre daci și despre romani erau aproape inexistente. De aceea, își propune să facă tuturor cunoscută originea românilor, dorindu-se un ochi obiectivat, echidistant din punct de vedere moral.

Motivul oglinzii, care apare încă de la începutul lucrării, îl ascunde în palimpsest pe cel al ochiului: „Caută-te dară acum, cetitorule, ca într-o oglindă și te privește de unde ești, lepădându de la tine toate celelalte basne, câte unii au însemnat în tine, din neștiință rătăciți, alții din zavistie”. Cu alte cuvinte, mesajul pe care ni-l transmite Costin este că trebuie să privim în interiorul nostru, să ne distingem și să ne cunoaștem originea aleasă, să fim vrednici de ea.

Trebuie remarcat că, pentru a se face înțeles de către toți contemporanii săi, autorul se servește de cele trei capitole inițiale pentru a arăta în ce parte a pământului se află Italia, pentru a înfățișa o scurtă istorie a romanilor, din care să se desprindă măreția, eroismul și masivitatea puterii romane.

Efectul dorit de cronicar este uluirea cititorilor, zguduirea lor afectivă, sentimente pe care trebuie să le fi resimțit și cronicarul, în momentul în care contemplă, peste veacuri, măreția strămoșilor săi. În capitolul de *Dachia*, Miron Costin se referă la strămoșii daci care s-au luptat și apoi s-au contopit cu romanii; în continuare, lucrarea redă cucerirea și colonizarea Daciei.

Printre hotărârile luate de noul împărat Traian, care era „de neamul său spaniol”, măsuri menite să consolideze imperiul, se află și aceea a cuceririi dacilor, deveniți mult prea îndrăzneți și orgolioși față de suveranii lor vecini. În urma cuceririi Daciei, neamurile dacilor s-au risipit, iar „prostimea și țărani” care au rămas au fost mutați de Traian

„peste munți în Ardeal, unde se retrăsese și căpeteniile dacilor cu casele lor”.

Dacii ar fi, astfel, mai mult strămoșii sașilor, și nu ai românilor, idee preluată de Costin de la Toppeltin. Pe teritoriile libere au fost aduși coloniști romani „căsași și oșteni”, lucru firesc, scrie cronicarul, cum se întâmplase „și la Asia, Anadolul, și la Africa, bărbierii, și la Hispania, și franțojii și la Rumele, în țările grecești, un neam ce le zicem cuțovlahi, colonia Râmului este”. În aceste însemnări, Miron Costin intuiește cu pătrundere originea romană a românilor.

Dovedindu-se un psiholog fin, Costin presupune că cititorii săi s-ar putea întreba cum era posibil ca Italia să aibă un număr atât de mare de cetățeni. Dar întinderea lumii romane era foarte mare, precizează cronicarul, cuprinzând toată lumea de la Apus și aproape tot Răsăritul. Astfel, era simplu să fie trimiși coloniști în provinciile cu o populație mai rară sau în cele proaspăt cucerite. Miron Costin precizează, de asemenea, că în procesul de colonizare un rol important l-au avut și veteranii.

Miron Costin demontează, cu abilitate, și „basnele” lui Simion Dascălul, acela care spunea că Dacia a fost colonizată cu tâlharii din temnițele Romei: „Dar temnițe cu sutele de mii de oameni, unde s-ar afla? Și-apoi femei iară atâtea tâlhărițe? (...). Deci unde este și cât vac este, când au venit Traian pe aicea și când s-au bătut Laslău craiul unguresc cu tătarii? Între Traian și Laslău craiu, opt sute de ani sunt”.

Deși „portul stătătoriu ca numele și limba nu este”, țăranii români seamănă și în această privință cu strămoșii lor romani, elementele comune fiind extrem de sugestive. Până și „tonsura” seamănă, iar opincile românești amintesc de încălțăminte pe care o purtau oștenii romani.

Miron Costin este cel dintâi istoric care a emis părerea că în timpul migrațiilor românii au trăit retrași în munți, după care a urmat cel de al doilea descălecat. Ipoteza are la bază modul de apărare al moldovenilor din timpul său. Acest punct de vedere a fost acceptat mult timp în istoria noastră, chiar și de A.D. Xenopol, deși poporul român, firește, nu s-a format numai în munți.

Încă de la primele rânduri ale lucrării sale, cronicarul suscită interesul cititorilor prin „forma de o rară frumusețe literară în care ne înfățișează motivele care l-au îndrumat să scrie” (N. Cartojan). Tiparele obișnuite ale limbii vremii sunt sfărâmate, iar ritmul frazei se

adaptează perfect la frământările sufletești, la afecte. Fiecare nuanță a cugetării este subliniată, Costin așezând în prim-plan motivele cumpănirii și lăsând la sfârșit ideea principală.

Cronicarul se dovedește, și în această lucrare, o fire caldă, comunicativă, care păstrează în permanență legătura cu cititorii săi. „Crede cetitoriule” este formula considerată de unii critici literari ca fiind laitmotivul scrierilor lui Miron Costin. O astfel de formulă, alături de altele de același tip, amplifică efectul de autenticitate al enunțurilor sale, Costin dovedind o mare capacitate de convingere, naratorul fiind totodată și martor al celor întâmplate.

Deși în *De neamul moldovenilor* cronicarul nu are ocazia să autentifice și să consolideze unele fapte datorită poziționării pe axa timpului a venimentelor relatate, unele dovezi pe care le aduce au un caracter aproape imperativ, așa cum se întâmplă cu „șanțul Troianul”. Nimeni nu poate să nege existența acestuia, iar prin aceasta este nevoit să accepte trecerea romanilor, conduși de Traian, pe meleagurile noastre.

G. Călinescu consideră că „adevărata contribuție a lui Costin la scrisul românesc este sintaxa. Cunoscător al frazei latine, el a desfășurat-o în moldovenește în spiritul și cu ajutorul limbii noastre, păstrându-i toate registrele și toate fluierile. Cu el sintaxa literară apare începută și cu desăvârșire încheiată, în stare de a exprima orice gând”.

Expresivitatea literară a operei lui Miron Costin e dată de strălucirea stilului, ce rezultă, înainte de toate, din sinceritatea profundă și convingerea nezdruincată în adevărul pe care îl expune – căci numai astfel se explică forța și capacitatea de convingere a operei sale –, iar, pe de altă parte, de duioșia sentimentului național, care vibrează la fiecare pagină și la fiecare rând scris.

Tonalitatea scriiturii are unele variații, în funcție de stările afective ale scriitorului; simpatiei cu care vorbește despre Grigore Ureche („Laud osârdia răposatului Ureche vornicul, care au făcut de dragoste țarei letopisețul său... că numai lui de această țară i-au fost milă să nu rămâie într-un întineric neștiinței”), îi ia locul, în alte fragmente, „ironia caustică împotriva interpolatorilor” (N. Cartoian): „Pre acest Simion Dacsălu, Istrație Logofătul l-au fătat cu basnele lui, și Misail Călugărul de la Simion au născut, cela fiu, cestalt nepot”.

În alte pasaje ale cronicii își face loc o nuanță de „bătrânească și

familiară sfătoșenie”, cum remarcă Dan Horia Mazilu, atât de tipică pentru cronicarii moldoveni: „Puternicul Dumnezeu, cinstite iubite cetitoriule, să-ți dăruiască, după aceste cumplite vremi a anilor noștri, cândva și mai slobode vacuri, întru care, pe lângă alte trebi, să aibi vreme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbavă, că nu este alta și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului decât cetitul cărților”.

Astfel, deși Miron Costin resimte istoria ca pe o suferință și are impresia că trăiește într-un timp tragic, el nu este un pesimist în sensul propriu al termenului, în ciuda viziunilor sale sumbre. El aspiră, în sens renescentist și umanist, la un viitor prosper, în care cultura să înflorească și simte, de asemenea, că scrie pentru oamenii acelui viitor.

Pe de altă parte, Costin nu relatează în mod rece, „nu face deloc impresia savantului istovit de demonstrații, povestind stângaci și fără apetit întâmplările istoriei” (Dan Horia Mazilu). Căldura sufletească, implicarea afectivă se datorează patriotismului sincer, preocupării pentru originea neamului din care face parte, convingerii că românii trebuie să părăsească întunericul neștiinței și, nu în ultimul rând, convingerii că scrisul este dator să slujească adevărul, încrederii în forța educativă a istoriei.

Cauza pentru care militează Miron Costin în *De neamul moldovenilor* devine una personală, asumată afectiv. Pentru a demonstra și a convinge că limba și poporul român au o origine latină, cronicarul fructifică, în modul cel mai adecvat, cultura pe care o dobândise. Pe de altă parte, Costin resimte acut responsabilitatea scrisului. De aceea, înțelege că „a scrie ocară vecinică unui neam nu iaste șagă”, pentru că „scrisoarea este lucru vecinicu”. Cronicarul are chiar curajul să afirme că va da seamă de cele scrise în letopiseț și în toate lucrările sale.

Certitudinea, puterea de convingere, capacitatea de sinteză, pasiunea documentului, forța care se degajă din opera sa se explică prin imperativele adevărului și ale autenticității pe care se bazează întregul efort al cronicarului, pentru care scrisul înseamnă luptă, ritual purificator, jertfă și asceză spirituală.

Limba literară și stilul scrierilor lui Miron Costin

Miron Costin este un reprezentant însemnat al umanismului românească. El este autorul mai multor categorii de scrieri: *istorice: Letopisețul Țării Moldovei* (care conține relatarea unor evenimente istorice petrecute între anii 1595 și 1661), *De neamul moldovenilor* (o

operă cu caracter istoric în care sunt redată informații despre geneza poporului român), *Cronica țărilor Moldovei și Munteniei* (*Cronica polonă* – o istorie prescurtată a Moldovei și Munteniei, cu o scurtă descriere geografică a țărilor române, cuprinzând și unele idei legate de latinitatea limbii române), *Istoria în versuri polone despre Moldova și Țara Românească* (Poema polonă), *Viața lumii* (un poem filosofic având ca nucleu semantic generator motivul *fortuna labilis*) și *Stihuri împotriva zavistiei*, aceasta din urmă versificarea *Psalmului 5* din *Psaltire*. De asemenea, Miron Costin este autorul a trei discursuri ocazionale, adresate domnitorului Moldovei și fiului acestuia, în limba polonă.

Letopisețul Țării Moldovei s-a păstrat în 56 de copii manuscrise, dintre care cele mai vechi datează de la sfârșitul secolului al XVII-lea, iar cel mai recent din 1844. *De neamul moldovenilor* s-a păstrat în 29 de copii manuscrise, dintre care cele mai fidele sunt aceea a lui Axinte Uricariul, de la începutul secolului al XVIII-lea și aceea a ieromonahului Savva din 1720 – 1724. În felul în care ni s-au transmis, scrierile românești ale lui Miron Costin conțin numeroase modificări ale copiștilor. Ortografia se resimte de o anume influență savantă, influență ce se manifestă și prin unele deprinderi ortografice, cum ar fi grafia eu să (zsugrumatu, răzsipă etc.), sau reduplicarea lui *p* în verbul *supune* (suppunere, suppusă).

În cadrul fonetismului, se poate aprecia că vocala *u* în substantivul *rumâni* este un fonetism normal al limbii vorbite, însă e folosit, adesea, și fonetismul analogic cu *o* (român, românește), *i*, sub influența pronunțării dure a lui *s* trece de obicei în! (obosâtă);! trece la *i* după se în unele cuvinte (osândă, sânge). Un alt fenomen fonetic îl reprezintă palatalizarea lui *f* în *h* (*hirelor*, *hirea herălor* etc.), ca și păstrarea celui de al doilea *u* în cu în tul *surupa* etc.

În domeniul morfologiei, pe lângă formele limbii comune, Miron Costin utilizează numeroase forme arhaice și populare. De exemplu, unele forme cu *î*, caracteristice graiului moldovean la G.-D. singular (țării, țărilor), genitivul construit cu articolul posesiv-genitiv *a* invariabil („în nește poieni a codrului”).

În ceea ce privește adjectivul, se poate semnală în textul cronicii lui Costin păstrarea formei invariabile a lui *mare*, ca în secolul al XVI-lea. De asemenea, infinitivul lung este adesea precedat de prepozițiile *de* sau *a* (de-a firea, de-a starea): „și aflându vreme pe voia

a supunere țara către sine”, „și s-au gătit a stare cu războiul”. O expresie întrebuintată frecvent de Miron Costin este *avedere*, compusă din *a* și infinitivul lung al verbului „a vedea”, cu sensul de „după cum se vede, evident”: „Și așe și de a doua dzi după purcesul lui, au început avedere a suna glas de unguri și de munteni”.

Frecvent utilizat este și infinitivul lung: „și i-au căutat a scoate”, „că nu putea a înfrânge puterea” etc. Ca și în secolul al XVI-lea, verbul *a căuta*, ca unipersonal (cu sensul de „a trebui”, „a fi nevoit să”) este construit cu subiectul logic în dativ: „și amu prinsese Udrea de veste și i-au căutat a scoate și lui oastea la câmpu”, „au căutat o seamă de oameni a ieși”.

În domeniul sintaxei, este evidentă influența sintaxei limbii latine. Cronicarul a încercat chiar, ca și Dimitrie Cantemir mai târziu, să aplice limbii române regulile frazei latine și a introdus în vocabularul scrierilor sale cuvinte latine. Unele elemente latine se explică chiar prin izvoarele în limba latină folosite în documentarea cronicii și a lucrării *de neamul moldovenilor*. Iată de ce, în scrierile lui Miron Costin există numeroase construcții morfologice și sintactice împrumutate din limba latină, care dau limbii scrise o structură diferită de aceea a limbii vorbite. Unele construcții sunt simple imitații formale, cum ar fi redarea unui nume propriu sub forma acuzativului latin în terminația – *os*: „Nemții italianului zic vallios, noao și muntenilor valahhos”.

Dativul construit cu *esse* este frecvent aici: „acest împărat, împărat era hatmanilor”, după cum construcția cu participiul este echivalentă construcției latinești cu participiul („și încă neînălțate zidurile, au venit într-una din zile Remu să vază sporiul lucrului” – *De neamul moldovenilor*).

Tot recurente sunt și propozițiile introduse prin pronumele relativ *care*: „au acestui obicei căzaccii... de dau năvală tocmai acoloa de unde bātu pușcile, care hirea lor, hie cine va hi vădzut”, ca și lipsa adverbului de negație *nu*, atunci când verbul e precedat de *nici*: „nici este șagă a scrie ocară vecinică”, „nice cădea stol peste stol”.

Prepoziția *la* redă construcția din limba latină cu *apud* („că așa era de vestit Mihai vodă și la leși”, „multe obiceiuri de a Râmului sunt acum la turci” etc.). Pe de altă parte, ordinea cuvintelor în frază o imită pe cea a limbii latine. Astfel, predicatul este așezat la sfârșitul propoziției: „care locuri niciun fel de vas a trece nu poate” sau „iară de

tot răsipă aceste hoarde a face n-au putut". Un fenomen specific este și inversiunea complementului direct sau indirect, plasat înaintea verbului de care depinde („fără celorlalți boieri toate gândurile a lui Alexandru au descoperit Constantin Aseni”), sau utilizarea a numeroase propoziții incidente („Oastea căzăcească, dacă apucă să se îngroape, să arunca șanțuri prejur sine, nu la ce loc, sub cetate ca aceasta, ce hie la ce pârâu, nedobândită este”).

În domeniul formării cuvintelor se pot observa în cronică numeroase calcuri lingvistice: nastânga, denadreața, denastânga sunt calcuri după expresiile slave cu *n-ai* (naleva). De asemenea, expresia „a pune tabără” e calchiată după expresia latinească „castra ponere” („Și au pus Ștefan vodă tabăra”. Se poate remarca și prezența unor cuvinte derivate cu prefixul-*a* (amistuiască, aprinzu, atocma), ca și a sufixului diminutival – *ce* în *biserițuțe*.

Lexicul scrierilor lui Miron Costin conține: *arhaisme* – ” de fire”, cu sensul de „nobil”, „îmbe” (amândouă), „să lege bir” (să fixeze birul), „pestit” (târziu), „ponoslu” (muștrare), „a vrea” (a dori); cuvinte și expresii din limba vorbită – „aievea” (clar, evident), „mică” (clipă, moment), „în pilda” (sub pretext), „rost” (gură), „a cădea” (a deveni) etc.

Miron Costin a utilizat în scrierile sale și neologisme, provenite din limba latină. Pe unele dintre ele le-a explicat („consilium, latinește este sfatul), în timp ce altele sunt inserate în text fără explicații: astronomi, calendar, colonie, consul, răspublică, senator, tiran, țărămonie etc.

Există, în textul scrierilor lui Miron Costin, numeroase fraze cu întorsături savante, cu perioade clasice, influențate de modelele latinești. Iată un exemplu: „Este țara Italiei plină, cum se zice, ca o rodie de cetății și orașe iscusite; mulțime și desime de oameni, târguri vestite pline de toate bișugurile”. Alteori e folosită gradația ascendentă sau reluarea unor cuvinte cu scopul amplificării efectelor stilistice: „Crede neputinții omenești, crede valurilor și cumplitelor vremi, întreabă pe ce vremi am scris și cât am scris”. Alteori sunt inserate în text proverbe, sau sunt emise idei generale, într-un stil aforistic, de maximă concizie. Una din paginile descriptive cele mai bine realizate din *Letopisețul Țării Moldovei* este tabloul invaziei lăcustelor, tablou ce are o deosebită forță evocatoare prin precizia amănunțelor descrise, prin caracterul concret al comparațiilor folosite și prin unele

enumerații („nice frundze, nice pai, ori de iarbă, ori de semănătură nu rămânea”).

Uneori, stilul *Letopisețului* prezintă unele analogii cu stilul cărților bisericești, cu rezonanțe arhaice, de gravitate și solemnitate. Pe de altă parte, Miron Costin utilizează și procedee ale oralității, astfel că limba sa are la bază deopotrivă limba cărților bisericești și limba vorbită, chiar dacă în cuprinsul cronicii apar și unele inovații lexicale și sintactice.

Influența modelelor limbii latine este mai mult decât evidentă în cadrul sintaxei și al vocabularului, însă cunoașterea și utilizarea limbii vorbite conferă textului savoare, naturalețe și autenticitate. P.P. Panaitescu afirmă că Miron Costin este „cel dintâi scriitor român care a încercat să creeze o modalitate de expresie literară limbii românești (...). Comparațiile, dialogurile, portretele, întreg stilul lui Miron Costin este prelucrat în vederea unui efect literar”.

ION NECULCE

În 1686, Neculce se refugiază în Muntenia, la familia stolnicului Constantin Cantacuzino. Se întoarce în Moldova în timpul domniei lui Constantin Cantemir, intră în viața publică și va fi, rând pe rând, mare spătar și hatman. E nevoit să plece în exil în Rusia, după bătălia de la Stănilești (1711), întorcându-se în țară abia în 1720. Începând din anul 1733 începe să-și scrie cronică, *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* (1662 – 1743), precedat de un ciclu de legende istorice, grupate sub titlul o seamă de cuvinte.

Scrisă la o vârstă înaintată, cronică lui Neculce înfățișează 82 de ani din istoria Moldovei și e structurată în 25 de capitole, corespunzând celor 25 de domnii ale perioadei evocate. Cronică lui Neculce ni s-a păstrat într-un număr de 17 copii manuscrise și a fost publicată de Kogălniceanu în 1845. În aprecierea cronicii lui Neculce trebuie ținut cont de faptul că a fost scrisă la maturitate și că cronicarul a fost contemporan și chiar martor la majoritatea întâmplărilor și evenimentelor evocate.

Astfel se explică specificul conținutului cronicii și modul de expunere exterioară a faptelor. Bogăția și varietatea conținutului acestui letopiseț dovedesc faptul că autorul a cunoscut amănunțit evenimentele pe care le relatează și că el participă afectiv la desfășurarea întâmplărilor, fapt ce explică și caracterul oral, vorbit al

stilului.

Limba în care scrie Neculce e graiul Moldovei de nord, cu o serie de particularități care sunt, în mare parte, proprii și graiului moldovenesc actual. Din cauza caracterului ei vorbit, limba literară a lui Neculce se deosebește în mod evident de cea a scrierilor lui Miron Costin, la care influența sintaxei latine are drept consecință o construcție artificială.

Letopisețul Țării Moldovei al lui Neculce reprezintă debutul prozei în literatura română. Cronicarul nu enumeră doar fapte, întâmplări, documentându-se cu rigoare, dimpotrivă el participă afectiv la evenimentele povestite.

Letopisețul se referă, în general, la evenimente contemporane, cunoscute cronicarului din relatările altora sau din propria experiență, autorul fiind martor și alteori participant la desfășurarea faptelor și evocând epoca din perspectiva unui memorialist înzestrat cu talent epic. Autorul descrie și el aspecte din viața domnilor și a boierimii, schimbările de domni, războaiele, relațiile cu țările vecine etc. De exemplu, în paginile cronicii sale Neculce îl elogiază pe Dimitrie Cantemir, care, deși a domnit doar nouă luni, ocupă o mare parte din cronică.

Ion Neculce este, cum observă M. Sadoveanu „cel dintâi povestitor artist al nostru”, prin simplitatea și naturalețea sa. Cronicarul are calitatea evocării firești și autenticitate a descrierii. Portretele se caracterizează prin voința de individualizare expresivă a personalităților evocate.

Portretul e realizat din detalii neașteptate, pe baza enumerației și a acumulării de trăsături pozitive sau negative. Portretul lui Constantin Mavrocordat e constituit prin contrastul dintre aparență și esență, la baza lui aflându-se epitetul expresiv și sugestiv. De asemenea, se poate afirma că Neculce e cel care introduce în literatura română „portretul biografic”, în cadrul căruia figura umană ni se dezvăluie din întâmplările și faptele personajului; nu e vorba de un portret static, ci de unul dinamic, în mișcare, cum e cazul portretizării lui Dimitrie Cantemir, în mai multe ipostaze: la începuturile sale, când se urcă pe tron, în timpul exilului etc.

Pe de altă parte, limbajul creației lui Neculce renunță la clasicitatea de origine latină a stilului, preferând exprimarea plastică, uzuală, bazată pe limba populară. Neculce introduce în cronica sa stilul

paremiologic, rostirea pildelor și proverbelor („pasărea vicleană dă singură în laț”, n-au stins bine focul cu paie” etc.).

Cu o cultură „preponderent orală, cum este și expresivitatea limbii lui” (N. Manolescu), Neculce își scrie letopisețul într-o epocă în care se cristalizase deja ideea alcătuirii unei cronici complete a Moldovei. Perioada înfățișată e destul de nestatornică și zbuciumată; acum încep domniile fanariote, se amplifică și conflictul dintre boierimea autohtonă și cea grecească, se înrăutățește soarta țăranilor.

Neculce ne înfățișează pe rând aspecte ale domniilor lui Dabija Vodă, Duca Vodă, Iliăș Vodă, Mihai Racoviță, Constantin Cantemir, Dimitrie Cantemir, Grigore Ghica etc. Intenția lui Neculce era, ca și în cazul predecesorilor săi, să pună la dispoziția contemporanilor și urmașilor o operă instructivă, izvorâtă din experiența sa proprie: „Deci, fraților cetitorilor, cu cât veți îndemna a ceti pe acest letopiset mai mult, cu atâta veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroare, la domni și la noroadе de cinste”.

Neculce nu realizează o prezentare seacă a faptelor, ci le comentează aprobator sau dezaprobat, manifestându-și în mod deschis sentimentele și meditănd asupra celor povestite. Arta narațiunii la Neculce se remarcă prin prezența continuă a cronicarului în mijlocul evenimentelor și prin legătura permanentă ce se stabilește între autor și cititor, astfel încât formula „iubite cititorule” revine frecvent în text. Narațiunea lui Neculce este presărată cu tonalități vesele sau dramatice, autorul e ironic sau patetic, în funcție de personajele sau situațiile aduse în prim-plan.

În descrierea unor bătălii sau în conturarea unor portrete, Neculce urmărește un scop educativ. El creează figuri memorabile cu o individualitate puternică, chiar și atunci când portretele sunt schițate sumar, în trăsături concentrate.

Spre deosebire de descrieri, în cazul cărora Neculce preferă amplificarea unor detalii semnificative, portretul se realizează aproape de fiecare dată prin câteva trăsături fizice sau morale, caracteristice, trăsături care sunt adesea dozate în funcție de varietatea situațiilor. Ceea ce surprinde la portretele lui Neculce este sinceritatea cu care sunt zugrăvite personajele prin prezentarea unor detalii revelatoare.

Letopisețul e precedat de o culegere de 42 de legende, intitulată *seamă de cuvinte*, legende care oferă imagini pilduitoare

prin semnificația lor istorică și patriotică, evocând momente și figuri din istoria Moldovei.

Este evident darul de povestitor al lui Neculce, preocuparea de a conferi legendelor culoare evocatoare, de a schița portrete, ca și tendința de a dezvolta narațiunea, înmulțind episoadele și creând adevărate mici nuvele, precum în cazul legendei consacrate lui Nicolae Milescu Spătarul.

De remarcat că Neculce a realizat o selecție în rândul numeroaselor povestiri fabuloase care circulau în epoca sa pe seama personalităților istorice, înregistrându-le doar pe cele „mai alese”, mai deosebite prin problematică și conținut dar și mai verosimile.

Prin intermediul acestor legende, cronicarul transformă voit cadrul strict informativ al relatărilor în fapte artistice prin care încearcă să capteze interesul cititorilor. I. Neculce s-a dovedit, de asemenea un psiholog desăvârșit, care umanizează personajele cu însușiri legendare, prin prezentarea virtuților și viciilor acestora în toată concretețea lor.

În concluzie, în scrierile lui Neculce predominantă e reflectarea vorbirii poporului. Pentru a reliefa actualitatea conținutului și istorisirea unor fapte la care a fost martor, Neculce utilizează procedeele expunerii orale. E folosit adesea dialogul, există numeroase exclamații, repetiții, enumerații, proverbe. Vorbirea eroilor e redată mai ales în stil liber, sporindu-se astfel participarea afectivă a autorului.

Limba literară și stilul în creația lui Ion Neculce

Limba literară nu este un aspect fixat o dată pentru totdeauna, de o rigiditate implacabilă, al limbii întregului popor. Limba literară trece, ca orice fenomen social, de la o formă imperfectă spre forme din ce în ce mai perfecționate. Normele supradialectale unice se configurează în mod treptat. Pe de altă parte, trebuie precizat că ele nu reies din evoluția independentă a limbii, ci mai cu seamă din acțiunea conștientă a vorbitorului. Prima condiție a unei limbi spre a fi literară este aspectul îngrijit și unitar, normat, cu alte cuvinte.

Contribuția cronicarilor la dezvoltarea culturii și a literaturii române este, în primul rând, de ordin istoriografic, înscriindu-se și în alte sfere ale culturii, dar interesând în mod cu totul deosebit istoria limbii și literatura. Cronicile din prima jumătate a secolului al XVII-lea din Țara Românească și Moldova sunt cronici de curte, scrise în

favoarea unui demnitar, ceea ce le coboară interesul documentar și pe cel literar.

Cel care a reluat tradiția și a reușit să ridice istoriografia la cel mai înalt nivel artistic este Ion Neculce, adevărat continuator al lui Miron Costin. Neculce a făcut pentru literatură mai mult decât pentru istorie, fiind primul scriitor care a servit urmașilor nu numai ca sursă de inspirație, ci chiar ca model, până astăzi.

La Neculce se poate recunoaște, considerând lucrurile sub aspectul talentului în sine, pe cel mai valoros scriitor din literatura română veche. G. Călinescu afirmă că atunci când „citești cronica lui Neculce, un nume îți năvălește numaidecât în minte: Creangă”.

În ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea și primele decenii ale secolului următor, se împlinește, într-un incontestabil apogeu, încununat de scrierile lui Dimitrie Cantemir și de cronica lui Neculce, sinteza culturală românească a epocii medievale. Anii petrecuți la București sau prin alte locuri din Țara Românească i-au dat prilejul lui Ion Neculce să constate nu numai uimitoarea unitate a neamului, dar și să audă limba românească în pronunțarea ei muntenească, lucru care ar explica până la un punct apropierea uimitoare a limbii sale de limba română literară de astăzi.

Limba literară pe care o găsim în scrierile lui Neculce este tot atât de românească și de expresivă ca și limba lui Mihail Sadoveanu, care, de altfel, a considerat *Letopisețul* lui Neculce, alături de *Amintiri din copilărie*, drept cartea lui de căpătâi.

Prin *Letopisețul Țării Moldovei*, Ion Neculce realizează un moment de vârf al scrisului istoric în literatura noastră veche. Prin calitățile sale stilistice, Neculce se dovedește a fi, în același timp, un deschizător de drumuri și un anticipator al marii proze românești. *Letopisețul* lui Neculce se deschide cu o *Predoslovie*, urmată de cele patruzeci și două de legende preluate din tradiția orală, „audzite din om în om, de oameni vechi și bătrâni”, legende care poartă titlul semnificativ *o seamă de cuvinte*.

De altfel, cronica însăși, relatând evenimente reale, aparține mai mult decât istoriei propriu-zise, literaturii. Neculce scrie despre oameni și fapte din epoca lui. El se exprimă simplu, spontan, cu o mare naturalețe a frazării, aproape țărănește.

Din cronica lui Neculce reies figuri și personaje, în primul rând figura lui Neculce însuși, într-o proiecție mascat autobiografică, fapte

cu relief particularizant, dar e prezentă și ambianța epocii, pe care graiul moldovenesc popular vorbit atunci a înregistrat-o, odată cu timbrul de povestire bătrânească al vocii autorului, amintind de proza lui Creangă.

În scrierile lui Ion Neculce se înfăptuiește, în fond, acel amestec de cultură minoră de târgoveț și de înțelepciune populară. În viziunea criticului și istoricului literar Ion Rotaru, trei sunt condițiile esențiale ale unui povestitor artist de talent: să aparțină unui grup etnic a cărui limbă, printr-o îndelungată tradiție orală sau scrisă, să fi devenit clară și expresivă, să aibă neapărat ce povesti și să fie înzestrat cu talent epic.

Trebuie precizat, de asemenea, că Neculce nu și-a petrecut copilăria și adolescența în școli, asemeni înaintașilor săi; el scrie în limba bătrânească a timpului său, cu rădăcini adânci, viguroase în limba populară. De aceea, stilul său nu are acea simetrie a părților componente, acel ritm armonios ca la Dimitrie Cantemir, de pildă.

În cronica lui Neculce limba e cursivă și limpede, precum graiul popular, conturându-se în acest fel un ritm de o incontestabilă armonie și coerență. Cugetările lui Neculce se înșiruie lent, pe același plan orizontal, legate între ele prin coordonare cu ajutorul conjuncției copulative „și”: „și l-au scos pe câmp și l-au culcat la pământ învelit într-un harasisc și l-au sărit de trei ori cu calul”.

Cronica lui Neculce are, așadar, un interes deosebit din punct de vedere lingvistic. În evoluția limbii române literare, ea constituie un drum nou. Scenele povestite de cronicar sunt pline de mișcare, exprimând totodată și deosebitul dar de a evoca și de a surprinde în imagini plastice, definitorii și definitive, psihologia maselor în mișcare.

De altfel, aproximativ trei pătrimi din *Letopiseț* sunt rodul memoriei afective a cronicarului, fapt ce îl situează pe Neculce în categoria acelor scriitori adânc ancorați în realitatea prezentului lor. Cuvintele sale preliminare pot fi considerate ca cea dintâi prelucrare a folclorului românesc, anterioară, cu o sută și mai bine de ani celei a lui Vasile Alecsandri.

În acest fel, Neculce poate fi considerat, structural, un mare scriitor „artist”, al cărui gen predilect a fost tradiționala „cronică”, transformată însă în adevărate memorii, cu o voință de a reda autentic cele mai mici detalii ale evenimentelor și faptelor.

Se poate constata de asemenea că istoricii literari români,

pentru care Neculce a rămas în mod constant o figură patriarhală și tradițională, au nimerit adesea formule asemănătoare în definirea personalității de artist a cronicarului. Între aceștia, cel mai reprezentativ este G. Călinescu, critic care relevă „dezlegarea limbii”, accentele moralizatoare, „usturătura cuvintelor”, împletită cu „vaiete bătrânești” ce dau cronicii acel aer de vechime și de inocență.

Excelent observator al gesturilor, comportamentelor și vorbelor semenilor săi, Ion Neculce reține, atunci când descrie o scenă, aspecte inedite, surprinzătoare și, în același timp foarte caracteristice, capabile să insuflă sentimentul celui mai acut concret, să actualizeze cu o intensitate rară faptele și impresiile evocate.

Este cu totul neîndoielnic faptul că Neculce, ca scriitor a fost un spontan, un povestitor de geniu, care s-a autoanalizat cu atenție. El își gândește într-un fel opera, revine neconținut asupra ei, urmărește efectul artistic, utilizează și valorifică mai mult sau mai puțin conștient unele procedee caracteristice.

Pentru a pune mai bine în evidență principalele trăsături ale stilului lui Neculce, este necesar să observăm că de la bun început că limba pe care acesta o scria și o vorbea se mula în mod perfect pe temperamentul scriitorului. Limba îl stăpânește atât de mult pe povestitor încât cronica pare cu adevărat să se scrie pe sine cu o neîndoielnică naturalețe.

În același timp, Neculce, ca și Miron Costin, utilizează pe scară largă informații orale ale rudelor și prietenilor, tradiții și obiceiuri populare, asemeni lui Dimitrie Cantemir. Cele patruzeci și două de legende, intitulate *o seamă de cuvinte*, și așezate în fruntea *Letopiseșului*, conțin astfel de tradiții „ce sântu audzite din om în om, de oameni vechi și bătrâni”.

Limba în care scrie Ion Neculce este, așadar, graiul Moldovei de Nord, unde cronicarul s-a născut și a trăit cea mai mare parte a vieții sale. În epoca lui Neculce, ca și înaintea sa, n-a existat o limbă literară unitară, care să se conformeze normelor gramaticale, așadar oamenii culți vorbeau ca și cei neinstruiți și scriau așa cum vorbeau. Limba lui Neculce este imaginea scrisă, nu literară însă, fidelă a limbii moldovenești, vorbită în prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

În *Introducerea* la o ediție a *Letopiseșului*, Iorgu Iordan observă că „limba literară românească ia naștere în prima jumătate a veacului al XIX-lea, când ia naștere și limba națională a cărei varietate

desăvârșită și unitară, în cel mai înalt grad, este limba literară. Limba scrisă și limba literară nu sunt noțiuni identice nici în momentul de față, cu atât mai puțin puteau fi ele identice în vremea lui Neculce sau mai înainte”.

Din cauza caracterului său vorbit, limba lui Neculce se deosebește sensibil de limba lui Miron Costin, la care influența sintaxei latine are drept consecință o construcție oarecum artificială, în contrast cu limba vorbită.

Ion Neculce a reprezentat și reprezintă și astăzi un model stilistic; deoarece limba literară românească s-a format relativ târziu, mulți dintre scriitorii noștri de valoare sunt, în creațiile lor reprezentative, artiști ai limbii vorbite, în tradiție neculceană.

Primul în acest sens este Ion Creangă, care, în poveștile și amintirile sale, exprimă în modul cel mai sugestiv resursele oralității. Și Mihail Sadoveanu e un descendent al lui Neculce, în opera sa stilul aparte, de o intensă afectivitate și originalitate constând în sinteza dintre stilul popular și cel cult, dintre limba vorbită și limba literară.

Așadar, Neculce reproduce artistic realitatea, în timp ce Sadoveanu creează o realitate proprie, care se impune cu aceeași forță de plasticizare și de evocare, făcând, parcă, concurență naturii și istoriei, ca orice operă de incontestabil talent.

De aceea, ori de câte ori are prilejul, în imagini de o rară intensitate, îl creează în chip poate inconștient, prin intermediul comparațiilor folosite. *Letopisețul* lui Neculce cuprinde toate elementele unui tablou tragic. În acest sens, Nicolae Cartojan afirmă: „Sunt, în cronica lui Neculce pagini încordate de intrigi, de decădere națională, de umilință deprimantă, pe care le simțim tablouri sumbre, pe care și le înfățișează cronicarul”. Cartojan semnalează scene de un realism crud. Comparațiile lui Neculce reproduc din intensitatea impresiilor prea violente, învăluie, estompează imaginile prea agresive, prea crude.

Un alt procedeu care pătrunde temperamentul pasional și vindicativ al lui Neculce este multiplicarea epitetului: triplu, cvadruplu, în rafală, epitetul are darul de a biciui pur și simplu personajele. Insistența pe detalii, urmate de considerații insidioase, arată că izvorul lui Neculce era și el interesant, încadrându-se într-un stil cronicăresc, de epocă. Neculce are, pe de altă parte, simțul necesității compoziționale. Tabloul zugrăvit este sintetic, armonios și se încheie

într-o notă de echilibru și de coerență imagistică.

Se poate observa, pe de altă parte, că în scrisul lui Neculce își face loc, într-o măsură mult mai mare decât la înaintașii săi, ironia și umorul de un anumit specific moldovenesc. Comicul se declanșează acolo unde Neculce redă situații dintre cele mai realiste, mai concrete, având, fără îndoială, știința faptului că o relatare mecanică, rece, impersonală, poate să plictisească, să reducă din interesul cititorului. Tocmai de aceea, Neculce înviiorează mereu textul, relatarea, cu incidente palpitate, cu episoade pline de haz, cu aspecte pitorești.

În același timp, simțul dramatic apropie, în anumite momente, povestirea de teatru. Fragmentul XVI din *o seamă de cuvinte*, referitor la „începerea” lui Despot-vodă, este o nuvelă venețiană redusă la liniile și datele ei esențiale, un fel de scenariu cu intrigi, documente revelatoare și substituiri de persoane.

Farmecul limbii populare, sub pana lui Neculce, mai reiese, pentru cititorul de azi și din redarea într-un stil de o mare libertate a cuvintelor străine, a celor de origine occidentală, preluate îndeosebi prin intermediul limbii ruse și polone, uneori din gramatica modernă și românizate apăsător.

Caracteristică povestitorului Neculce, ca și lui Ion Creangă, este prezența destul de frecventă, la începutul frazei a unor iterative de tipul: și, deci, iar, ce, că ele. cel căruia i se adresează Neculce este mai degrabă un ascultător, decât un cititor. Se poate afirma că Neculce reprezintă punctul cel mai înalt atins de arta cuvântului în evul mediu românesc. Această observație se impune cu evidență, mai ales dacă observăm fenomenul din punctul de vedere al formelor expresive ale limbii și stilului neculcian.

În comparație cu Grigore Ureche și Miron Costin, Ion Neculce ne apare mai puțin preocupat de problemele teoretice ale scrisului. Limba lui Neculce, atât de apropiată prin structura sintactică de limba populară în care începuseră să se facă simțite turcismele, capătă o deosebită savoare și prin abundența imaginilor sugestive, împrumutate din cadrul vieții rustice și a proverbelor în care se găsește concentrată întreaga înțelepciune populară („tătarii au intrat în țară ca lupii într-o turmă”, „pasărea în cuibul său piere” etc.).

Neculce a izbutit să apropie limba literară de limba vorbită a timpului său, de limba vie a oamenilor de rând din satele pe care le-a condus pe câmpul de luptă. Pe această linie s-a dezvoltat, de altfel,

proza românească, mai ales în secolul al XIX-lea la cei mai importanți scriitori. De aici rezultă, de asemenea, apropierea lui Neculce de Mihail Sadoveanu. Cu intuiția lui artistică atât de subtilă, Sadoveanu i-a alăturat pe Neculce și Creangă, care, prin modalitățile lor stilistice și prin intermediul limbii sunt foarte apropiați de limba populară.

Nu de puține ori, Neculce își însoțește cugetările cu vaiete bătrânești care dau cronicii sale acel aer de vechime și de inocență atât de caracteristic, într-un limbaj viu, familiar și savuros. Cronicarul relevă și impune, totodată, literaturii române expresivitatea, împinsă până la magia limbii, o elevată estetică a exprimării. Frazele lui ne procură adesea, dincolo de înțelesuri nu o dată comune, plăceri fonetice, eufonii surprinzătoare. Neculce este, așadar, primul mare artist al cuvântului dintr-o serie impunătoare ce se prelungește până la Eugen Lovinescu și George Călinescu.

Limba literară a operei lui Neculce, suculentă, expresivă, curgătoare, are modulații dintre cele mai diferite. Scriitorul se conformează acelei legi a ficțiunii în arta cuvântului prin care exagerarea de un anume tip atrage pe cititorul sau pe ascultătorul său. Cititorul poate observa unele forme inedite ale limbii române, în fond, adevărata limbă română, naturală, de o mare spontaneitate și cursivitate.

Ceea ce face farmecul legendar al lui Neculce este și conținutul educativ, narațiunea simplă, cu caracter popular. Legende de cronicarului au fost prelucrate de scriitorii din secolele următoare, însă își pierd din autenticitate, păstrându-și mai departe adevăratele arome în original.

Să nu uităm că Neculce a fost un reprezentant tipic al spiritului nostru latin și local-țărănesc, un adevărat artist al cuvântului. Sextil Pușcariu împarte epitetul de „blândul autor” și constată „tonul ei blând”.

Opera lui Ion Neculce prefigurează în mic ceea ce literatura română, care începea într-un fel odată cu el, va deveni în mare. Opera lui Neculce a fost „cântecul de lebedă al literaturii epocii feudale” (George Ivașcu). Odată cu moartea sa, o mare parte a istoriei literare românești lua sfârșit.

Cronica lui Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, cuprinde evenimente din istoria Moldovei de la Dabija-vodă (1661) până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat (1743). În aprecierea

cronicii lui Ion Neculce, trebuie să ținem cont de două aspecte. Mai întâi, cronica este scrisă în perioada de maturitate a autorului, iar apoi cronicarul a fost contemporan și chiar martor la majoritatea întâmplărilor și evenimentelor evocate. În acest fel se explică specificul conținutului cronicii și al modului de prezentare a faptelor.

Bogăția și diversitatea conținutului acestei cronici dovedesc faptul că autorul cunoaște în mod amănunțit evenimentelor pe care le relatează și că el participă afectiv la desfășurarea întâmplărilor, fapt care explică, într-un anumit sens, caracterul vorbit, oralitatea stilului. Textul propriu-zis al cronicii e precedat de o *Predoslovie* și de o culegere intitulată *o seamă de cuvinte*, alcătuită din 42 de legende istorice referitoare la evenimente petrecute înaintea domniei lui Dabija-vodă.

Stilul acestor legende este marcat de oralitate, de spontaneitatea, simplitatea și naturalețea limbii vorbite. Opera lui Neculce a fost tipărită abia în secolul al XIX-lea. Se cunosc 17 copii manuscrise. Limba literară a lui Neculce reprezintă, în general, graiul provinciei sale natale, cu o serie de particularități care sunt, în mare parte, proprii și graiului moldovenesc actual.

De precizat că, fie datorită unei tendințe de unificare a limbii, fie datorită unor copiiști de origine munteană, particularitățile lingvistice moldovene sunt concurate în bună măsură de elementele munteneste. Pe lângă trăsăturile regionale, limba literară a lui Neculce are și un pronunțat caracter arhaic și popular.

În domeniul foneticii, există în cronică o serie de trăsături regionale: trecerea lui *i* la *e* (bini, Cantimir, celi, ciniva, di, diparti, femeile, să pietreacă, tari, au vinit), trecerea lui *à* la *è* (ace, be, gre, re), transformarea lui *ia* în *le* (abia, apropiet, Ilieș, tăiet, spăriet). Pe de altă parte, rostirea dură a consoanelor *s*, *z*, *ț*, *dz*, *ș*, are drept consecință modificarea timbrului vocalelor următoare. Astfel, *e* se transformă în *a* (adusesă, bejănisă, țălegând, letopisă, sămn etc.).

Alături de aceste fonetisme moldovenești, apar și fonetisme munteneste, care se vor impune mai târziu în limba literară comună (se bejeniră, înțeles, nemțescu, Ruset, scrise, senin, straje etc. trebuie, de asemenea, făcută precizarea că în unele fonetisme precum *lacrâmi*, *odoară*, *răle* se observă pronunțarea dură a consoanei *r*. În unele cazuri, textul lui Neculce oglindește fenomenul regional al palatalizării labialelor: chept, here, hiece, hire, a răschira.

În domeniul consonantismului se produc următoarele fenomene fonetice: trecerea lui *g* la *ğ* (agiunsu, agiutat, gios, giuca, giudecătoriu, giumătate); trecerea lui *zi* la *dz* (aședzat, cădzut, dzi, vădzusă), trecerea lui *v* la *h* (biholi, horba, huie, hulpe) sau transformarea lui *g* în *h* (hrăniță).

Cele mai importante particularități arhaice și populare care pot fi puse în evidență în cazul scrierilor lui Neculce sunt: prezența lui – *u* silabic după un grup de consoane (agiunse, aprinsu, câmpu, domnu', fostu, ieșindu, împărătescu); terminația arhaică – *râu*, apare la unel substantive precum giudecătoriu, adevăriul, ficiorul, împregiuriu; pronunțarea lui *a* neaccentuat ca *a* (băltagul, căzaci, Gălați); păstrarea lui *i* inițial în verbe precum *a îmbla*, *a împle* etc.; conservarea lui *e* neaccentuat (căruia în limba actuală îi corespunde un *i*): aice, atunce, inemile, nemic, veziciul, chiar dacă uneori sunt prezente și unele alternanțe între fonetismele arhaice și cele mai noi: biserică/ biserică, de ce/ deci, nice/ nici, nemică/ nimic.

De asemenea, alternanța lui *pre* și *pe* precum și unele forme diferite ale prepoziției *prin* sunt caracteristice cronicii lui Neculce (pren, pen, pin, prin). Așadar, unul și același cuvânt apare și în forma veche, și în ce aregională, dar și în forma nouă, cunoscută și astăzi.

În cadrul morfologiei, sunt de urmărit mai multe fenomene lingvistice, precum: modificarea regională a lui *e* și *i* are drept consecință terminația *i* în loc de *e* la singularul unor substantive (frați, numi etc.); terminația *i* în loc de *e* la pluralul unor substantive feminine și neutre (acel, alteli, tali); articolul hotărât – *le* devine *li* (averili, frатели, mareli, oștili); trecerea lui *à* la *è*, fenomen specific graiului moldovenesc, se poate întâlni și la pronume (me, aceea, altuie, atâtea), ca și la persiana a III-a a imperfectului, indicativului viitor și conjunctivului prezent (ave, săi de nu pute, s-a vide etc.).

De asemenea, trebuie precizat că dispariția lui *i* după *ș*, sau *ț* are drept consecință apariția unor forme de plural *m* și s-au *ț*, la unele substantive și adjective masculine și neutre, ca și la unele pronume (blăstămaț, cetăț, fraț, obosiț, răutăți, robiț, supuș). Transformarea lui *i* în! după consoane dure (casâi, cetății, Portâi) și apariția terminației în loc de – *iei*, la pluralul unor substantive feminine și neutre (brață, cară, giupâneasă, hotare, oasă, obrază) dar și forme cu *à* la persoana a III-a a conjunctivului prezent (să iasă, să omoară etc.).

Cele mai importante particularități morfologice arhaice și

populare sunt: forma de plural în *e* la unele substantive feminine și neutre (barbe, blane, lefe, rane, talpe etc.). În paralel sunt consemnate și forme de plural în *- i* (dumbrăvi, vrăjbi etc.) sau *înuri* la unele substantive neutre (diamanturi, obrazuri etc.); terminația la unele substantive feminine în cazul genitiv și dativ oscilează între terminația *- ei* (domniei, durerii, păcii) și *- îi* sau *îi* (Bistriții, domnii, farfurii, țării); articolul posesiv din construcția genitivală a substantivelor se păstrează sub forma invariabilă *a* (bunătăți a domnului, al patrulea an a domniei, acele multe schimbări multe a vezicilor); cu valoare de genitiv apare, mai rar, construcția prepozițională cu *de* („la giurământul de sămânță a cerdacului”, „purători de trebile domniei”).

De asemenea, cu valoare de dativ, apare în mod frecvent construcția cu prepoziția *la* („au scris niște cărți viclene și le-au trimis la Constantin-vodă cel Bătrân”), dar și dativul adnominal („era ficior solului celui mare”).

În textul scrierilor lui Neculce, o notă arhaică e dată de articularea numelor proprii („Cornescul, Radul-vodă”) ca și a pronumelor relative: *carii*, *carele*, *careli*. Substantivele care indică nume de rudeni, urmate de un adjectiv posesiv, apar de obicei nearticulate: *frate-său* sau *frățane-său* etc.; la acuzativul substantivelor nume de persoană se remarcă uneori lipsa morfemului *pe* („Au ținut Scarlat fata lui Iliăș-vodă”).

La adjective se poate observa formarea superlativului cu adverbul *pre* („pre bun prieten moscalilor”, „bătaie... pre groaznică”); mai rar, superlativul este construit cu *mult* („Dumnezeu este mult milostiv”. De asemenea, adjectivul *mare* are pentru singular și pentru plural o singură formă („clopotele cele mare”, „mare gâlcevi”).

Morfologia pronumelor are câteva trăsături arhaice și populare specifice. Astfel, este foarte frecventă utilizarea dativului posesiv („asupra-le”, „apropiindu-se de casă-și”, „la gazdă-mi”, „la scaonu-și”). În general, limba literară a scrierilor lui Ion Neculce se resimte în mod evident de influența limbii populare, a rostirii obișnuite.

CAPITOLUL IV

LIMBA LITERARĂ A CRONICARILOR MUNTENI

Cele mai vechi cronici muntene scrise în limba română sunt anterioare letopisețului lui Grigore Ureche. Este vorba de două cronici ale domniei lui Mihai Viteazul, una oficială și alta boierească, datând de la sfârșitul secolului al XVI-lea și *Cronograful* lui Mihail Moxa, din anul

1620. Aceste cronici, datorită circulației restrânse, nu au exercitat o influență imediată și directă asupra dezvoltării limbii române literare.

Doar cronicile următoare vor stabili o tradiție în istoriografia munteană, cu o influență evidentă asupra evoluției limbii române literare. Este vorba de *Cronica anonimă a domniei lui Matei Basarab*, *Letopisețul Cantacuzinesc*, *Cronica Bălenilor*, *Istoria Țării Românești* a lui Constantin Cantacuzino, *Viața lui Constantin Brâncoveanu* de Radu Greceanu, *Cronica lui Nicolae Mavrocordat* de Radu Popescu și *Anonimul Brâncovenesc* (sau *Cronica Anonimă Brâncovenească*).

Chiar dacă aceste cronici n-au fost tipărite decât în secolul al XIX-lea, începând cu anul 1845, totuși, ele au circulat intens în epoca în care au fost scrise sau în epocile următoare, fapt dovedit de numărul mare de copii manuscrise care au fost executate.

Cronica anonimă a lui Matei Basarab înfățișează evenimentele istorice din Țara Românească de la întemeiere până în anul 1660. Partea de început este doar o compilare a unor letopisețe interne (slavone, grecești, românești), precedată de o introducere. Partea de mijloc a cronicii prezintă domnia lui Matei Basarab, fiind continuată apoi sub forma unor memorii, a unor scrieri cu caracter memorialistic.

Cronică oficială a domniei, reflectând înainte de toate concepția boierimii, *Cronica lui Matei Basarab* nu s-a păstrat în original, ci doar în forma ce a fost preluată de cele două cronici care o continuă: *Letopisețul cantacuzinesc* și *Cronica Bălenilor*.

Cronica lui Matei Basarab are toate caracteristicile vorbirii populare, autorul folosind și exploatând resursele stilistice ale invectivei și ale exclamației.

Uneori este reprodusă chiar vorbirea directă a unor persoane, într-un stil viu, adesea neîngrijit, ce valorifică expresivitatea oralității. *Letopisețul Cantacuzinesc*, având de fapt titlul *Istoria Țării Românești de când au descălecat pravoslavnicii creștini*, se păstrează sub forma unor compilații ce înglobează alte lucrări, în total 53 de manuscrise, datând din secolul al XVIII-lea, dar și din secolele XVIII și XIX.

Istoria Țării Românești a stolnicului Constantin Cantacuzino are ca obiectiv declarat demonstrarea latinității poporului român, a originii comune a tuturor românilor și a continuității lor în Dacia. Trebuie relevat faptul că stolnicul Constantin Cantacuzino își concepe lucrarea în conformitate cu metoda criticii istorice, bazându-se pe studiul temeinic a numeroase izvoare.

Toate aceste surse istoriografice sunt considerate însă cu un ochi critic, autorul fiind, după expresia lui Nicolae Iorga, „un spirit iubitor de adevăr, și onest”.

În limba literară a cronicii stolnicului Constantin Cantacuzino se poate remarca formația sa erudită. Sintaxa frazei se resimte astfel de influența unor modele latine, existând însă și tendința spre o exprimare mult prea complicată, cu o topică artificială și cu foarte multe digresii, elemente care s-ar putea datora influenței stilului literaturii bizantine.

Cronica lui Constantin Brâncoveanu de Radu Greceanu prezintă, cu numeroase detalii, viața și domnia domnitorului muntean, de la începutul ei până în primăvara anului 1714, oprindu-se nu cu mult timp înaintea morții lui Brâncoveanu.

Deși e o cronică oficială a domniei, cronică de Radu Greceanu se caracterizează printr-o atitudine mult mai temperată față de oameni și evenimente, decât celelalte cronici muntene. Bun cunoscător al limbii vorbite, Radu Greceanu a fost influențat însă de limba cărților bisericești, folosind o sintaxă greoaie, complexă, uneori prea încărcată.

Fără a fi o cronică oficială, *Anonimul brâncovenesc* sau *Cronica anonimă brâncovenească* descrie domnia lui Brâncoveanu și perioada următoare acesteia, până în anul 1717. Această cronică a fost scrisă într-o tonalitate apologetică la adresa lui Brâncoveanu și cu numeroase accente polemice îndreptate împotriva Cantacuzinilor.

Anonimul brâncovenesc este cronică munteană cu cele mai pronunțate și mai evidente calități stilistice. Deși nu posedă un orizont prea larg, autorul este un foarte înzestrat analist, care evocă cu un talent deosebit și cu accente pasionale aspectele cele mai importante ale vieții sociale contemporane.

Cronica lui Nicolae Mavrocordat, scrisă de Radu Popescu, este, de fapt, o continuare a *Cronicii Bălenilor*. Această cronică este una oficială, de curte. În pasajele polemice, limba literară e colorată, policromă, uneori chiar vehementă.

Pe de altă parte, în descrierea unor acțiuni sau evenimente pe care autorul le-a cunoscut în mod direct, ca martor, sau din informații directe, de la contemporani ai săi, Radu Popescu imprimă dinamism și culoare expunerii, utilizând resursele stilistice ale limbii vorbite, și chiar anumite procedee care prefigurează reportajul literar.

Limba literară a cronicarilor munteni se caracterizează prin

prezența unor trăsături populare, dintre care multe s-au impus cu timpul ca normă supradialectală în limba română, iar altele, mai reduse ca număr, s-au păstrat ca elemente regionale, în graiurile din sud. De asemenea, pot fi întâlnite și o serie de particularități arhaice, unele consacrate în scris, altele specifice epocii redactării.

Din punct de vedere fonetic, fonetismul cronicilor muntene este relativ unitar, oglindind unele etape determinate din evoluția limbii. Totuși, pot fi întâlnite și unele alternanțe fonetice: între forme vechi și forme noi (dintre care unele vor deveni, mai târziu, normă supradialectală).

Aceste alternanțe nu privesc numai elementele lexicale a căror frecvență generală nu e prea ridicată, ci și unele elemente cu frecvență mare (prepoziții, conjuncții, pronume). Dintre cronicile muntene, cele mai multe trăsături arhaice le conțin *Cronica anonimă a domniei lui Matei Basarab* și *Letopisețul Cantacuzinesc*. *Istoria Țării Românești* a stolnicului Constantin Cantacuzino conține o serie de fonetisme populare și de elemente noi care, ulterior, se vor impune ca normă.

Viața lui Constantin Brâncoveanu și *Cronica lui Nicolae Mavrocordat* prezintă unele fonetisme populare noi, unele chiar dialectale, dar și particularități fonetice arhaice. Arhaismele acestor două cronici se explică mai ales prin influența literaturii religioase, cronicarii respectivi (Radu Greceanu și Radu Popescu) fiind mai familiarizați cu textele religioase.

Un fonetism specific este prezența lui – *u* după grupuri consonantice, în cazuri în care limba literară modernă nu l-a conservat („haraciul împărătescu”, au mersu”, „au agiunsu”, „pă ascunsu” etc.). Aceste forma alternează, însă, cu unele forme fără – *u*, la același autor („mergând vorba”, „au mers”, „fiind”, „scaunul domnesc” etc.).

O grafie arhaică generală în toate cronicile muntene este notarea tradițională *eu îi* în prima silabă a verbului de origine slavă (*primi, primise, să primească*).

Dintre fonetismele vechi curențe sunt de semnalat formele *lăcaș, lăcui, inemă, intra, rădica, răsiți, aice, atunce*.

Diftongul *ea (ia)* apare redus la *a*, după consoanele similare: „Țara leșască”, „să păzească” etc. Notarea arhaizantă cu – *ia (ea)* în loc de *le* apare și în câteva elemente slavone: *boieriu, obiceaiul, priiatenii*, alături de forme mai noi (*boieri, obicei rău*).

Se pot observa și numeroase alternanțe între forme ca *din* și *den*

(*dintâi/ dentâi, dencolo/ dincolo, dentre/ dintre*). Diftongul *îi* (*câine, pâine, mâine* și derivatele lor) este general în cronicile muntene. De asemenea, tot generale sunt și fonetismele *z* și *j*, care, în același cuvinte, se opun formelor mai vechi *dz* și *ğ* (*zise, judecată, jurământ, au înconjurat, au jurat jupânese*).

Într-o serie de cazuri, sub acțiunea asimilării, apar anumite inovații, care se vor impune mai târziu ca normă dialectală (*biserică, a umbla, a umfla*), față de formele arhaice (*biserică, a mulțami, a îmbla, a înfla*). De menționat și prezența derivatelor *preumbla, preumblare* care, mai târziu, vor fi înlocuite cu *plimba*.

Dintre inovațiile care se vor impune cu timpul ca normă în limba literară, cele mai importante sunt modificarea lui *ht* la *fî*, la substantivul *poftă* și derivatele lui (*poftește, va pofti, după pofta lor, am poftit*).

Inovațiile populare care s-au impus mai târziu ca normă dialectală sunt, și ele, frecvente în cronicile muntene. Câteva cazuri tipice sunt conjuncțiile și prepozițiile *dă, dăstul dă*, ca și unele cuvinte care încep cu *dă sau* cu *dăs*. Un fonetism popular frecvent este! față de mai vechiul *i*: *au mazâlit, tătărâmea, năcăjâții, tatarâr*

Există și unele particularități fonetice cu caracter dialectal, cum ar fi *dupre* sau *după* („dupre cum îi iaste obiceiul”, „dupre aceia”, „s-au rânduie după împărăție”). Un fenomen cu caracter general este iotacizarea (*văz, să-i auză, să puie, să vie, să scoață, să cuprinză, să se vază, să sloboază, să crează*).

Din punct de vedere morfologic, structura morfologică a cronicilor muntene este, în general, unitară. În majoritatea cazurilor, avem de a face cu elemente ale limbii vorbite, elemente cu caracter popular.

În cazul flexiunii nominale se poate sublinia articularea cu articol hotărât a numelor proprii („Radul-vodă negrul”), lipsa articolului enclitic și pierderea caracteristicilor de gen, caz, număr și categoria flexionară a substantivelor indicând grade de rudenie („Nunta fii-sa Stancăi”, „au chemat pe nepotă-său”), dispariția lui *-l* ca articol la masculin și neutru singular, nominativ și acuzativ („La Beci, la împăratu nemțesc Leopold”, „în mijlocu târgului”).

Se poate identifica, de asemenea, folosirea formelor acordate în gen și număr ale articolului posesiv și prezența foarte rară a formei invariabile *a* („ale lui haine”, „cei trei soli ai noștri”, „oameni ai

muntelui”), ca și prezența unor forme neaccentuate de dativ ale pronumelui personal cu valoare de adjectiv posesiv (dativul posesiv): „vin tătării asupra-le”, „l-au iertat domnul și au venit la casă-și”, „câte au găsit pe urmă-ți urme de lei jefuite”.

Există, pe de altă parte, forme frecvente de pronume nehotărât compuse cu particula – și (*altcevași, cevaș, oareceș*). Un alt fenomen tipic este prezența unor forme ale pronumelui demonstrativ din graiurile populare (*alelalte, un cal d-ai care i-au plăcut*).

Sunt prezente, însă, și unele forme frecvente de pronume nehotărâte compuse cu particula și (*alcevași, cevaș, oareceș*) dar și folosirea pronumelui relativ *care*, cu valoare de pronume demonstrativ și cu funcție administrativă (*carele, carea, carii, care-i*): „oameni care știa plaiurile”, „dogmăcarea să nu o credem”.

În cazul flexiunii verbale, se poate menționa prezența unor forme mai vechi pentru unele persoane ale prezentului indicativ al verbului *a vrea* („cine va grăiește cu dânsul”, „toți vom, toți pohtim”).

Terminația în *a* a imperfectului indicativ, la persoana a treia plural: *era, împingea, zicea* sau folosirea frecventă a formelor de prezumtiv: „De nu vor fi mers boieri alții”, „și vor fi vrând numai să-și răză de mine”.

De asemenea, la persoana a treia singular, indicativ viitor, alături de *va* și infinitiv, se constată prezența unor construcții de tipul *va* și conjunctiv prezent („va să vie”, „va să-i dea” etc.).

În cazul adverbelor, se folosesc unele adverbe sau locuțiuni adverbiale arhaice („acea de apoi”, „dinsu de dimineață”, „de toate orile”).

În domeniul sintaxei, relațiile și funcțiile în cadrul propoziției au un caracter prin excelență popular. În sintaxa frazei se întâlnesc însă și unele construcții și relații cu caracter artificial, savant.

În sintaxa propoziției, se pot menționa construcții de dativ adnominal (atribut în dativ posesiv), căreia îi va corespunde mai târziu un raport de genitiv: „era nepot lui Traian”, „au rămas și ei stăpânitori multor țări”, sau acordul în caz al apozității cu substantivul determinat: „O, ticăloase Radule”, „craiule Attilo”, după cum, alături de topica curentă „substantiv + atribut substantival sau pronominal în genitiv” se întâlnește, mai rar, și construcția cu topică inversă, precedată de articolul posesiv („ale lui haine”, „unul dintr-ai lui oameni”).

Este curentă, de asemenea, și construcția „atribut adjectival +

substantiv", cu adjectivul nearticulat, dar cu substantivul însoțit de articolul determinat („pomenire de mari și de puternice faptele lui”, „mișcați de osebite pohtele și voile lor”), dar și folosirea infinitivului într-o serie de funcții sintactice în care mai târziu a fost consacrată construcția cu conjunctivul: „și lucrul fiind, ce a face eu n-am, fără cât iată”, „căci și vremea prelungă îmi va fi a cheltui”, „drept aceea nici pe acel Carol a mai trăi au vrut”.

Un alt fenomen sintactic frecvent este prezența pronumelui personal persoana a treia singular, genul feminin, formă neaccentuată, cu rol de complement direct, în acuzativ, așezat înaintea perfectului compus al indicativului: „când o au făcut”, „cetatea o au fărâmat”, „Armenia toată o au luat”.

În cadrul propoziției negative introduse prin *nici*, nu este folosit adverbul de mod de negație *nu* („niciun rod osebit de oameni poate rămâne în lume”). În același timp, se poate observa dislocarea determinantului, în propoziții sau fraze, de determinat: „sângele cât au vărsat acei tirani, creștinescu”, „mare oarecând a romanilor celor biruitori toată lumea era slava”.

În domeniul sintaxei frazei, există numeroase fraze construite din segmente simetrice, care conferă expunerii o anumită ritmicitate: „Tulburatu-s-au domnul, întristatu – s-au boierii, miratu – sau de nestatornicia turcilor”, ca și prezența unor fraze greoaie, lipsite de precizie și de concentrare, alcătuite din multe propoziții secundare sau multe construcții incidente.

În domeniul vocabularului, există numeroase elemente ale fondului vechi, moștenite din limba latină (*a astruca, carte, a căuta, a cerca*), elemente slave (*becisnic, blagocestiv, a căzni, clucer, procler*) etc.

Din punct de vedere stilistic, departe de a fi simple expuneri ale unor evenimente istorice, cronicile muntene folosesc procedee stilistice variate. Principalele procedee stilistice sunt folosirea frecventă a unor expresii populare, a unor comparații și epitețe specifice stilului colocvial-familiar, recursul la o serie de proverbe și sentințe, metafore, utilizarea vorbirii directe și a vorbirii indirecte, a unor modalități descriptive specifice ș.a.

Atunci când relatează fapte sau evenimente văzute sau trăite personal, cronicarii munteni dau o serie de detalii demne de interes, atât sub raport afectiv, cât și din unghi expresiv. Nu de puține ori, tablourile descrise al cronicarilor au valoarea și funcția unor adevărate

reportaje literare. Scenele descrise sunt adesea pline de viață, descrierea și narațiunea împletindu-se strâns.

Se poate afirma așadar că cronicile muntene se caracterizează, în general, printr-un stil mult mai personal, cu numeroase accente polemice și cu calități literare de excepție. Ele au adus un suflu nou în dezvoltarea limbii române literare, prin savoarea particulară a limbii și a procedeele stilistice utilizate.

Cronicarii munteni au scris la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. Aceste cronici se caracterizează printr-o mai mare subiectivitate decât letopisețele moldovene, fapt ce se datorează faptului că ele au fost scrise pentru a apăra interesele unor partide boierești. Cele două partide boierești din această epocă (Cantacuzinii și Bălenii) au solicitat cronici care să le apere interesele, dar de asemenea s-a scris și cronică de curte din porunca unor domnitori. În perioada în care apar cronicile muntene, Țara Românească și Moldova se află în plin feudalism, iar instabilitatea politică și exploatarea turcească duc la o acutizare a luptelor interne.

Un important cărturar al epocii este stolnicul Constantin Cantacuzino. El a inițiat un tratat de istorie, *Istoria Țării Românești*, din care au rămas doar opt capitole. În predoslovie lucrării, privește în mod critic izvoarele documentare, constatând sărăcia documentelor interne și inexactitățile oferite de informațiile provenite din tradiții și din creațiile poporului. Stolnicul își începe relatarea de la „dachi și geți (...) ostași mari și tari la bătaia războaielor”.

Principalele idei ale acestor cronici sunt:

- 1) continuitatea elementului daco-roman în Dacia anului 271;
- 2) originea comună a tuturor românilor;
- 3) consemnarea aportului slavilor la etnogeneza românilor.

Contribuția cea mai importantă a cronicarului este în domeniul vocabularului. Astfel, el introduce neologisme legate de noțiuni istorice și geografice (etnici, atlas, geograf etc. Din limba slavonă cronicarul preia mai ales termeni bisericești. În unele părți ale sale, cronica adoptă un stil cu trăsăturile specifice stilului științific. De asemenea, sunt notate maxime din Aristotel sau din părinții bisericii.

Stolnicul Constantin Cantacuzino nu a dispus doar de erudiție, de informații istorice și geografice, stilul operelor sale având și numeroase trăsături expresive. În această cronică narațiunea e înlocuită prin demonstrație, portretul și dialogul lipsesc aproape cu

totul, iar accentul cade pe cantitatea și calitatea documentării. Studiul trecutului are, pentru Constantin Cantacuzino, o finalitate morală dar, din cercetarea faptelor trecutului, cărturarul extrage și concluzii ale unei adevărate filosofii a istoriei și chiar a existenței. Și cronicarul e un adept al evoluției istorice ciclice și organice.

O altă cronică din această perioadă este *Anonimul cantacuzinesc*, păstrată în numeroase copii manuscrise: *Istoria Țării Românești de când au descălecat pravoslavonicii creștini* sau *Letopiseșul cantacuzinesc* (1290 – 1688). Nicolae Iorga și N. Cartoian au atribuit lucrarea lui Stoica Ludescu, însă cercetările mai noi au contestat paternitatea acestuia, preferând să numească lucrarea *Anonimul Cantacuzinesc*. Stilul acestei cronici se caracterizează prin notația de o mare simplitate, în timp ce sintaxa și topica frazei sunt apropiate de limba română contemporană. Stilul are două însușiri mai însemnate; el este uneori narativ, cu evidente trăsături ale limbii vorbite – dialoguri, exclamații, repetiții, după cum există și un stil descriptiv, mai ales în prezentarea Mănăstirii Argeșului sau a Mănăstirii Cozia. În ultima ei parte, de la domnia lui Gr. Ghica, cronica povestește fapte care îi privesc direct pe Cantacuzini, devenind partizană, angajată. Portretele sunt redată fie laudativ, fie polemic sau chiar caricatural. Cronica dovedește o mai mare apropiere de limba populară, în timp ce stilul se apropie foarte mult de stilul beletristic.

Anonimul brâncovenesc se referă la domniile lui Brâncoveanu, Ștefan Cantacuzino și N. Mavrocordat și la începutul domniei lui Ion Mavrocordat în Țara Românească. În centrul cronicii se află domnia lui C. Brâncoveanu, descrisă elogios.

Trăsătura specifică a talentului epic al autorului *Anonimului Brâncovenesc* este capacitatea creației de scene; cronicarul e un atent observator al comportării și vorbirii oamenilor, în timp ce personajele sale se definesc prin manifestările lor exterioare, prin dialog sau prin vorbirea directă.

Nu există, în cronică, un portret propriu-zis al lui Constantin Brâncoveanu, pentru că figura acestuia se alcătuiește treptat, din întreaga cronică, din gesturi și replici, din gânduri și reacții externe. Pe de altă parte, cronicarul alternează imaginile de ansamblu cu detaliile surprinse în mișcare vie și în expresia verbală a personajelor lor. Dinamismul unor pasaje dovedesc simțul de observație și de redare a mișcărilor vieții, care se reflectă și în tipul de frază utilizată, pentru că

autorul folosește din ce în ce mai mult construcțiile cu subordonate cu un volum sintactic mai amplu.

În textul cronicii vorbirea directă și vorbirea indirectă interferează, precum în proza modernă, după cum, de multe ori scenele sunt descrise în maniera unor reportaje de epocă. Și în această cronică predomină notele de realism și de dramatism, alternarea scenelor de masă cu portretele individuale, preocuparea pentru decor sau prezența detaliului anecdotic.

Unul dintre cei mai importanți cronicari munteni este Radu Popescu (1665 – 1729), autor al cronicii intitulată *Istoria domnilor Țării Românești*, care cuprinde trei părți distincte, deosebite prin diferențele stilistice și de structură. Prima parte, reia unele cronici anterioare și este un text tipic pentru cronicile de curte, redactat ulterior pe baza unor însemnări, a unor legende fără o continuitate prea pronunțată. Celelalte două părți poartă amprenta apăsată a unei intenționalități artistice, dar și amprenta personalității autorului.

Prima parte, care conține evenimente de la descălecatul lui Radu Vodă până spre epoca contemporană, autorului, se caracterizează printr-un stil simplu, o expunere clară, materia cronicii fiind împărțită în capitole și subcapitole. În partea a doua se reflectă sentimentele de antipatie față de familia Cantacuzinilor; aici tonalitatea devine pamfletară, iar portretele au o alură caricaturală. Elementele oralității sunt mai frecvente și mai concludente; autorul reproduce întocmai o scenă, în toate detaliile ei, redând cu exactitate vorbirea personajelor.

În cadrul cronicii pot fi identificate narațiuni, care sunt în fond nuvele, schițe, reportaje sau anecdote, în care autorul utilizează frecvent figuri de stil sau modalități artistice: epitetul, comparația, dialogul, portretizarea, ironia, pamfletul. G. Țepelea afirma că „majoritatea genurilor și procedeele literare se găsesc în fașă la acest cronicar muntean. Exprimarea cronicarului se eliberează de tiparul limbajelor bisericești, sau al relatării istoriografice riguroase, realizându-se o expunere plastică, expresivă, ce are la bază limbajul popular”.

Radu Popescu evită portretul în stil clasic, preferând să redea fapte semnificative care ilustrează o anume trăsătură de caracter. Cronicarul privește istoria ca pe un spectacol, iar viața e înfățișată ca o scenă de teatru pe care evoluează oameni reali.

Oralitate și spirit polemic în cronicile muntene

În Țara Românească, la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea este situată perioada de înflorire a istoriografiei medievale. Cronicile devin mai numeroase și cu un conținut mult mai diversificat. Conținutul lor este mai bogat și mai variat: metodele utilizate în expunerea faptelor istorice sunt altele decât cele din trecut, mai pătrunzătoare, mai rafinate, în timp ce arta literară a cronicilor atinge culmi ale expresivității și plasticității stilistice.

Deși tradiția scrierii cronicilor în comparație cu Moldova nu este atât de bogată, și în Țara Românească perioada de înflorire a istoriografiei – sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea – are în urma ei o îndelungată experiență de înțelegere, interpretare și scriere a istoriei.

Însuși caracterul parțial de compilație a doua dintre cele mai mari cronici ale acestei perioade (*Letopisețul cantacuzinesc* și *Cronica* lui Radu Popescu) – în componența cărora au intrat numeroase cronici mai mici demonstrează în mod peremptoriu existența unei vechi tradiții de scriere a istoriei.

Pe lângă acestea, alte cronici, cum ar fi de pildă cronica domniei lui Mihai Viteazul întocmită la sfârșitul secolului al XVII-lea de Teodosie Rudeanu și apoi, în primele decenii ale secolului al XVII-lea, cronograful în limba română al călugărului Moxalie (prima scriere istorică în limba română păstrată în mod autonom) subliniază faptul că societatea medievală din Țara Românească simțea necesitatea acestui tip de literatură și că, totodată, poseda capacitatea de o satisface. De aceea, cronicile muntene sunt cu totul altceva decât un capitol – dintre cele mai bogate și mai interesante – al istoriei scrisului istoric în limba română, în evul mediu.

Pe de altă parte, neglijarea o perioadă mai lungă de timp a istoriografiei muntene – considerată nu numai prea partizană ca atitudine, dar și lipsită, din această cauză, de prestigiu artistic –, a fost cu siguranță o eroare, căreia i-au pus capăt George Călinescu și Nicolae Cartoian. Cu toate acestea, nici supraevaluarea cronicilor muntene nu este un fapt pozitiv, căci exegeza istoriografiei riscă să construiască cele mai hazardate ipoteze pe acest teren mai puțin străbătut. O astfel de cercetare din unghi retoric, consacră zeci de pagini alcătuirii modeste a lui Radu Greceanu care ar ilustra exigențele clasice ale encomiasticii, dar condamnă foarte sever ideologia mult mai

înzestratului autor al *Anonimului Brâncovenesc*.

Istoriografia Țării Românești ne este cunoscută azi abia sub forma pe care a îmbrăcat-o la sfârșitul secolului al XVII-lea, adică prin cele două cronici ale facțiunilor boierești ce rivalizau pentru cucerirea puterii și-și reprezentau, prin argumente istoriografice mai mult sau mai puțin documentate, drepturile lor: *Letopisețul Cantacuzinesc* și *Letopisețul Bălenilor*.

Letopisețul Cantacuzinesc

Cronica alcătuită de către un anonim din vremea lui Matei Basarab reprezintă un real progres față de cronicile slavone și de acelea ale lui Mihai Viteazul, care au precedat-o, fiindcă leagă prezentul cu întreaga povestire a istoriei țării; ea este prima cronică a Țării Românești. Cu toate acestea, rămâne o cronică feudală, cu un început legendar și cu o relatare care comportă o continuare fără concluzii. Cronicarul înregistrează numele a numeorși boieri, cei care și-au slujit cu credință domnul și țara, destinați să fie păstrați în galeria deilde istorice pentru posteritate.

Autorul *Letopisețului cantacuzinesc* a scris cronică în mai multe fragmente: se pot recunoaște măcar trei părți, una dintre ele fiind povestirea despre uciderea lui Constantin postelnicul, plăsmuită la câțiva ani după tragicul eveniment, a doua până la izbânda Cantacuzinilor, la urcarea pe tron a lui Șerban Vodă, a treia, domnia lui Șerban, scrisă într-o tonalitate mai vehementă. După stil și după nivelul de cultură al autorului, toate aceste părți par să fie opera unuia și aceluiași scriitor, un grămătic pus în slujba Cantacuzinilor.

Letopisețul cantacuzinesc reprezintă ideologia socială și politică a unei părți a marii boierimi, în luptă cu altă parte a aceleiași boierimi, animată, totuși, de aceleași idei, care au la bază interese egoiste de clasă.

Valoarea literară și expresivă a letopisețului este în funcție de contextul și de motivațiile pentru care a fost alcătuit. Orizontul ideologic și literar al cronicarului, care scrie din porunca stăpânilor săi, este relativ limitat. Limba are puține slavonisme, cu caracter stereotip (dni, stări etc.), e o limbă curentă și cursivă, așa cum o putea mânui un diac de cancelarie, fără prospețime poetică, dar cu simplitatea care nu cuprinde retorică savantă ori fraze construite în stil ornamental. Numai în clipe de iritare ori exasperare cronicarul recurge la cuvinte acide ori la expresii tari, ca atunci când relatează despre răscoala

seimenilor împotriva boierilor „turbați ca niște porci fără de rușine”.

În schimb, stilul polemic, invectiva, combaterea vehementă a adversarului pot fi considerate necesare într-o scriere de acest tip. Polemica nu este organizată ca o argumentație sau o pledoarie, ci în favoarea celor susținuți și aprobați de autor, ce invocă sprijinul divinității pentru actele și faptele lor, în timp ce pentru dușmani sunt rezervate invectivele cele mai acerbe.

Citatele din Biblie sunt inserate nu numai pentru finalități morale, ci și pentru a determina o situație, pentru a caracteriza, prin comparație, o faptă sau o situație. Nu lipsesc, de asemenea, citate din operele părinților bisericii, Vasile cel Mare, Ioan Hrisostomul ș.a. Cu alte cuvinte, cronicarul, necunoscând operele scriitorilor laici din Europa, străin de ideile umanismului, îmbracă polemica sa în expresia literaturii religioase, considerând că în acest fel va conferi cauzei apărute mai multă solemnitate și gravitate.

Bineînțeles că în această cronică nu lipsește invectiva directă împotriva adversarilor, după cum e prezent și elogiul adus calităților excepționale ale celor pe care cronicarul îi slujește. Întreaga grupare de boieri adversară Cantacuzinilor este pentru acest scriitor o „ceată spurcată”.

Dimpotrivă, Constantin Cantacuzino este „cel înțelept”, căci, cum scrie cronicarul, „avut-au săraca de țară noroc pentru acel om bun, carele sta în toată vremea pentru binele ei”. Acest tip de polemică nu are darul de a persuadea decât pe cei care erau convinși dinainte, deoarece nu se arată de ce sunt unii apărați de Dumnezeu, buni și folositori țării, în timp ce ceilalți sunt doar unelte ale răului și ale forțelor malefice.

În general, stilul este ornat cu proverbe, al căror scop este întotdeauna cuprinderea într-o caracterizare generală a unui fapt izolat care trebuie scos în relief, fapt ce denotă un fel de a gândi popular. Proverbul este de obicei modalitatea prin care poporul fără cultură cărturărească trece de la particular la general. În cronica muntenească, spre deosebire de cele moldovenești, proverbele sunt rare, cu toate acestea se întâlnesc câteva, dintre cele mai reprezentative.

O cronică trebuie judecată în primul rând prin funcționalitatea pe care o îndeplinește, anume aceea de a înregistra faptele istorice și de a le ierarhiza prin introducerea unei perspective asupra lor. Această

funcție o duce la îndeplinire și *Letopisețul cantacuzinesc*, fără însă a atinge culmi literare spectaculoase.

Cronica Bălenilor

Cronica Bălenilor este, într-o anumite măsură, un răspuns dat *Letopisețului cantacuzinesc*, cu scopul de a se arăta că facțiunea boierească condusă de Băleni, prin conduita sa patriotică, prin autoritatea ce o exercita asupra boierilor era singura îndreptățită să cârmuiască țara, care, din păcate, căzuse în mâinile unor oameni hrăpăreți, intriganți, de o cruzime extremă.

Construcția cronicii este similară cu aceea a adversarilor: este o cronică feudală, care debutează cu prezentarea figurii primului domn al Țării Românești, Radu Negru și, la fel cu *Letopisețul cantacuzinesc*, reproduce vechile cronici ale țării, după care urmează, începând cu anul 1660, cronica facțiunii boierești. *Cronica Bălenilor*, așa cum reiese din tonul polemic, din vehemența stilului și a expunerii, din pasiunea cu care e redactată, se arată a fi o scriere compusă în mijlocul confruntărilor, o armă de luptă a facțiunii boierești.

Este caracteristic faptul că și această cronică, ca și cea cantacuzinească, se încheie cu episodul căsătoriei domniței Smaragda, fiica lui Șerban Vodă, cu Grigore Băleanu, în anul 1688, moment care a pecetluit împăcarea dintre cele două grupări care erau învrăjbite de douăzeci și cinci de ani. Ca și *Letopisețul cantacuzinesc*, cronica rămâne anonimă, voit anonimă, pentru că a fost redactată de un grămatic, un mic boier din facțiunea Bălenilor, cu alte cuvinte cronicarul patronat de „clan” nu avea dreptul la titlul de autor.

Pe de altă parte, în *Cronica Bălenilor* cititorul nu va întâlni lungi citate din cărțile bisericești, adesea în limba slavonă, citate care erau destul de frecvente în *Letopisețul cantacuzinesc*. Cronicarul nu scrie pentru a compara teme morale, sau pentru a face analogii între povestea vremii sale și timpurile biblice.

El scrie numai ca să spună ceea ce a văzut și cum a înțeles faptele. Îl interesează, așadar, aspectele exterioare, deși nu le descrie în mod plastic, ci se mulțumește să le constate: „Doamna era îmbrăcată în haine frânțești foarte frumoase și într-acela chip au fost până au intrat în București: deci au lepădat hainele acelea și au luat rumânești”. În acest tip de fragmente, cel care vorbește e un spectator, căruia îi face plăcere să expună și aspecte din afara istoriei politice și polemice, pe care era nevoit să o compună.

Letopiseșul cantacuzinesc a fost continuat de același autor sau de altul până în anul 1690, în timp ce *Letopiseșul Bălenilor* a ajuns până la anul 1699. Interesant de remarcat este faptul că niciuna dintre aceste cronici de partidă nu au fost aprobate de noul domnitor, Constantin Brâncoveanu. Sarcina de a scrie cronica domniei sale a fost încredințată unui erudit, elenistul Radu Greceanu, unul dintre traducătorii *Bibliei de la București*. Cronica logofătului Radu Greceanu se ocupă numai de anii domniei lui Constantin Brâncoveanu (1688 – 1714) și este o cronică oficială de curte, scrisă din porunca și sub îndrumarea domnitorului.

Având și o predoslovie, cronica poartă titlul pompos *începătura isroriei vieții luminatului și preacrestinului domnului Țării Românești, Io Constantin Brâncoveanu Basarab-voievod, dă când Dumnezeu cu domniia l-au încoronat, pentru vremile și întâmplările ce în pământul acesta în zilele mării-sale s-au întâmplat*. Cronica lui Radu Greceanu suferă, în marea ei parte, de monotonie, cu atât mai mult cu cât autorul nu are de relatat evenimente epice, ci întâmplări curente, lipsite de semnificație majoră.

Ca toți cronicarii munteni, Radu Greceanu este foarte dotat cu arma satirei și cu modalitățile pamfletului de o virulență deosebită. Spre exemplu, aga Bălăceanu îi apare cronicarului ca un om trufaș, care credea „în cai, arme, vitejii și fandașii nebunești”. Soția lui Șerban Cantacuzino este denunțată ca fiind „sârbea la fel ca Nicolae, fata Gheții, neguțătorul de abale”, după cum chiar și Dimitrie Cantemir este ponegрит ca „tălpiz”, „rău și nebun”, cumplit.

Cronica se oprește cu puțin înainte de mazilirea și execuția lui Constantin Brâncoveanu, probabil, în acele tragice circumstanțe fiind ucis și autorul cronicii. Un alt autor rămas neidentificat până astăzi a reluat *Istoria Țării Românești*, de la 1688 până la 1717, într-o relatare mult mai vie, atribuită și ea într-o vreme lui Radu Popescu.

Autorul, după toate aparențele un reprezentant al micii boierimi, poate un mic dregător, nutrește o oarecare simpatie pentru Constantin Brâncoveanu, dar este liber de orice obligație exterioară, pentru că el nu scrie în tonalitate encomiastică, precum Radu Greceanu, ci redactează, mai degrabă, un memorial, o cronică personală, bazată nu pe însemnări de cancelarie, ci pe mărturii contemporane și observații proprii. Cronica anonimului brâncovenesc se încheie cu venirea la tronul țării a lui Ioan Vodă Mavrocordat, în

luna martie a anului 1717.

Arta literară a cronicilor este vie, de o vădită naturalitate și limpezime, actuală, legată de realitățile acelei vremi din ce în ce mai îndepărtate, mai străină de canoanele estetice medievale, care fac ca arta medievală să fie atât de rigidă, de canonică, de lipsită de relief vieții.

Cu câte un cuvânt bine nimerit, cu o metaforă izbutită, cronicarii recrează o întreagă atmosferă, plastică și colorată, necontrafăcută și de o extremă disponibilitate stilistică și expresivă. Pe de altă parte, cronicarii munteni vădesc o predilecție deosebită pentru ironie, o ironie ascuțită, persiflantă, nu lipsită de virulența vorbei iuți, ironie menită adesea să scoată în relief trăsăturile caracteristice ale oamenilor sau ale situațiilor. De pildă, generalul Heisler, deloc îndrăgit de autorul *Istoriei Țării Românești de la octombrie 1688 până la martie 1717* era „mânios ca un urs împușcat...”

Austriecii, de asemenea puțin simpatizați de autor s-au comportat, spune acesta, într-o luptă cu turcii astfel: „... și zic cei ce au fost acolo că-și bătea joc nemții, tinzând mâinile în sus să prinză gloanțele; însă nădejdea lor a fost deșartă”.

Toate aceste relatări conferă stilului cronicii muntene vigoare, o robustețe care-l fac într-adevăr să fie un stil evocator și referențial, de mare impact asupra cititorului de astăzi. Pe de altă parte, cronicarii munteni procedează adesea ca niște adevărați gazetari, consemnând în câteva cuvinte, foarte expresive, într-o cromatică vie, evenimentele care țin de viața obișnuită, cotidiană a oamenilor pe care, în acest fel o putem cunoaște mai bine.

Sunt descrise aici, de asemenea, diverse calamități naturale (furtuni cu trăsnete, invazie de lăcuste, secete, inundații, cutremure etc.). de cele mai multe ori, aceste adevărate „reportaje” cu privire la calamitățile naturale ne oferă informații și despre evenimente istorice ori politice. În general, tendința de obținere a efectului literar prin folosirea artificului expresiv este destul de vădită la cronicarii munteni.

G. Călinescu surprinde, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, particularitățile stilistice ale cronicarilor munteni, mai ales în planul verbalității, al cuvântului încărcat de expresivitate literară pregnantă: „Cronicarii munteni n-au arta portretistică a moldovenilor, în schimb, grație limbii lor nervoase, a repeziciunii

muntenești, ei pot dramatiza mai viu, mai familiar. Prinderea lui Pârful Vistierul de către beșlii, sub cort când Mihnea vodă zise turcește vursughidi (lovire), fiioara ucidere de către același a altor boieri în sunetele tabulhamalei, isprăvile lui Ștefăniță Lupul care pune pe boieri călare pe cai fără frâu până ce-i dădea într-un heleșteu și altele sunt dintre acele tablouri istorice de mare frenezie epică”.

Concluzionând, se poate afirma că istoriografia munteană originală își face apariția mai târziu decât cea moldoveană, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Al. Piru consideră că „cele două prime cronici anonime, *Letopisețul Cantacuzinesc* și *Letopisețul Bălenilor* sunt scrieri de compilație cu o parte finală polemică, reprezentând interesele a două facțiuni politice rivale. Cronica lui Radu Greceanu și cronica lui Radu Popescu sunt cronici oficiale, de curte, una în serviciul lui Constantin Brâncoveanu, alta în serviciul lui Nicolae Mavrocordat.

Numai cronica anonimului brâncovenesc și aceea a stolnicului Constantin Cantacuzino au caracter independent, ultima fiind mai degrabă o lucrare de istorie. Cronicile muntene, deși au mai puțin caracter narativ sau descriptiv ca cele moldovene, dau totuși o imagine interesantă a epocii feudale, chiar dacă adevărul istoric trebuie uneori dedus. Sub raport literar, cronicile muntene constituie întâile noastre pamflete și, prin vioiciunea expunerii sau vehemența expresiei, *Letopisețul Bălenilor*, *Anonimul brâncovenesc* și cronica lui Radu Popescu se ridică până la nivelul artistic al lui Neculce, după cum, prin căldura și seriozitatea demonstrației, Constantin Cantacuzino face trecerea de la Miron Costin la Dimitrie Cantemir, de la cronică la istorie, în spirit înaintat, umanist”.

Cronicarii munteni au reprezentat, în evoluția literaturii române, o etapă de incontestabil interes, prin limbajul de o expresivitate și plasticitate deosebite, dar și prin darul evocării și al descrierii extrem de bine reliefate.

Concluzii

Literatura religioasă, cronicile din Moldova și Muntenia au creat momentul de început al literaturii române. Dacă secolul al XVII-lea e secolul triumfului scrisului în limba română, secolul al XVII-lea poate fi considerat veacul nașterii conștiinței literaturii române. Letopisețele, care s-au născut din sentimentul datoriei față de istoria neamului, creează unele modele narrative ce vor fi valorificate de scriitorii de mai târziu. O serie de procedee și tehnici literare apar pentru prima dată în

narațiunile istorice: portretul, descrierea, narațiunea, dialogul, interogația retorică etc.

De asemenea, cronicarii vor afirma câteva idei esențiale pentru identitatea etnică a românilor: romanitatea poporului român, continuitatea și unitatea sa.

CAPITOLUL V

DIMITRIE CANTEMIR – ASPECTE ALE LIMBII ROMÂNE LITERARE

Născut la 26 octombrie, ca fiu al domnului Constantin Cantemir, Dimitrie Cantemir e prima personalitate de formație și vocație enciclopedică din cultura românească.

Studiază în țară și la Constantinopol, însușindu-și principiile culturii greco-latine și ale filosofiei. După o domnie de o lună, Cantemir ia din nou calea exilului, la Constantinopol. Revine la tron în 1710, dar după bătălia de la Stănilești (1711) e nevoit să plece la Moscova. Moare la 21 august 1723, după ce în 1714 fusese ales membru al Academiei din Berlin.

Prima carte a lui Cantemir e *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* (1698) un tratat de etică, poate primul eseu din literatura română. Această lucrare e concepută sub forma unui dialog polemic între spirit și trup, fiind un compromis între dogma religioasă și gândirea filosofică. N. Manolescu consideră că, „acestui carpe diem al lumii îi răspund lamentațiile înțeleptului pe tema vanitas vanitatum, aceeași din poemul costinian, în variante de o fantezie superbă, după obiceiul lui Cantemir de a multiplica orice motiv în infinite oglinzi paralele”.

A doua lucrare a lui Dimitrie Cantemir, apărută la Constantinopol în 1700, în limba latină, are titlul *Imaginile științei sacre care nu se poate zugrăvi* (tradusă parțial în limba română sub titlul *Metafizica*). O altă lucrare importantă e *Logica* (scrisă în limba latină, în 1701) o lucrare cu caracter didactic; Cantemir e și autorul unui *Tratat de muzică turcească* (1703).

În domeniul istoriei, Cantemir e autorul mai multor lucrări. Una dintre cele mai importante e *Creșterea și descreșterea Curții Otomane*, în care sunt înfățișate cauzele prosperității și ale declinului Imperiului Otoman. *Viața lui Constantin Cantemir* reprezintă fie un capitol anticipat din *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, fie o biografie independentă a tatălui lui Dimitrie Cantemir.

Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor, apărută în 1718, este „opera unui Hașdeu al veacului XVIII, cu un plan utopic și nerealizat, în care autorul își pune deodată mai multe întrebări decât și-au pus toți înaintașii lui într-ale istoriei naționale la un loc” (N. Manolescu).

Lucrarea lui Dimitrie Cantemir e importantă în primul rând prin varietatea documentației folosite, dar și prin cercetarea istoriei Moldovei dintr-o perspectivă mult mai largă, prin integrarea ei în context european. De asemenea, Cantemir a subliniat rolul care revine cauzalității în derularea evenimentelor istorice („Niciun lucru fără pricină să se facă nu poate”). Altă lucrare, cu caracter teologic, este *Sistema religiei mahomedane*.

Descrierea Moldovei (1716) e o lucrare cu caracter monografic în care e prezentată Țara Moldovei sub aspect geografic, etnografic și lingvistic.

Cartea este structurată pe 3 părți:

1) o descriere a florei, faunei și formelor de relief specifice Moldovei;

2) descrierea tradițiilor, a obiceiurilor de înscăunare și mazilire a domnilor;

3) observații cu privire la graiul și scrierea moldovenilor (Cantemir afirmă că moldovenii au folosit mai întâi alfabetul latin, pentru ca mai apoi să-l adopte pe cel chirilic). Lucrarea e importantă și prin faptul că, la sfârșitul ei, se află prima hartă a Moldovei, conținând și primele observații și interpretări etnografice din literatura română.

Istoria ieroglifică, elaborată într-un timp relativ scurt (în 1705) are aspectul unui pamflet politic în care autorul își propune să demaște disensiunile dintre familiile boierești aflate la putere în Moldova și Țara Românească, dar și rolul nefast jucat de Poarta Otomană în politica și în viața acestor două țări, totul expus într-un limbaj alegoric, cu personaje preluate din lumea fabulelor.

Scriitorul se dovedește aici un fin psiholog, un observator foarte atent al comportamentului uman, dar și un fantezist înzestrat, capabil să asocieze unor moravuri omenesti măști animaliere. În *Istoria ieroglifică* se relatează lupta dintre animalele din țara patrupedelor și viețuitoarele din țara păsărilor.

Opera lui Cantemir poate fi asemănată cu o epopee eroi-comică în proză. E semnificativă verva narativă a scriitorului, dar și

capacitatea sa de a figura simbolic stările afective ale personajelor sale. George Călinescu sublinia, în acest sens că „aceste eleghii căielnice și trăghicești cu toată mecanica retorică, pe care însă o cultivă Shakespeare, sunt primele adevărate poeme române. Cantemir are talent, evident în muzica frazei, în ideea de a percepe concret figurile simbolice ale constelațiilor. Cronicarii au farmec lingvistic, Cantemir e scriitor, creator, aducând idei și combinații”.

Personajele *Istoriei Ieroglifice*, evoluează pe o vastă scenă imaginară, risipindu-și verva în tirade sau monologuri izvorâte dintr-o foarte limpede putere de invenție. Acțiunile personajelor sunt pur verbale, căci în viziunea lui Cantemir scrierea „voroavă neîncetată este”.

Uneori, unele personaje au revelația propriei lor condiții minate de precaritate și de perisabilitate: „Toți niște atomuri putezritoare suntem, toți din nemică în ființă și din ființă în putregiune pre o parte călători și trecători ne aflăm, una numai rămâietoare și în veci stăruitoare să țină și este, adică sfârșitul carile în bunătate se plinește”.

După cum observă Al. Piru, „motivul fortunei e interpretat de Cantemir nu numai în sensul caducității, ci și în acela de cult al seninătății în fața încercărilor sorții, ba chiar în sensul de exploatare subtilă, după exemplul Principelui lui Machiavelli, a împrejurărilor favorabile”.

Scriere foarte complexă, și de aceea dificil de clasificat într-o anume tipologie, *Istoria ieroglifică*, a fost numită „lucrare morală filosofică”, „satiră politică” de A.D. Xenopol, „roman istoric” sau „carte de memorii” (N. Iorga), pamflet politic etc. P.P. Panaitescu apreciază că *Istoria ieroglifică* este „roman social, memorii și roman de aventuri – toate acestea la un loc, cu precizarea numai că modul în care toate acestea se realizează e unul perpetuum alegoric”.

Recursul la alegorie e justificat oarecum prin intenția polemică la adresa contemporanilor și dezvăluie preferința lui Cantemir pentru această specie literară ambiguă și aluzivă.

Din punct de vedere al conținutului, cartea redă un conflict legat de succesiunea puterii în Moldova, deschizându-se cu adunarea de la Arnăutchioi, lângă Adrianopol, din 1703, a reprezentanților boierimii muntene și moldovene, adunare ce-și propune să aleagă noul domn al Moldovei. Scriitorul îi așază în scenă în această primă parte pe eroii cărții, lăsându-i să se prezinte prin intermediul unor discursuri

nesfârșite. După investitură, intervine o înțelegere între domnii și boierii celor două state, îndreptată împotriva fraților Antioh și Dimitrie Cantemir, complotul fiind însă dejucat de o răscoală a claselor mijlocii, care erau nemulțumite de amestecul lui Constantin Brâncoveanu în Moldova.

Motivele conflictului dintre boierimea moldoveană și cea munteană le reprezintă dorința de putere și lăcomia. Personajele din *Istoria ieroglifică* se abandonează plăcerii de a rosti, scopul divanului fiind amânat la nesfârșit, autorul având prilejul de a-și demonstra „deprinderea retorică”.

Textul *Istoriei ieroglifice* poate fi abordat și dintr-o perspectivă social-politică și filosofică, pentru că în substanța cărții găsim idei legate de: crearea lumii, structurarea materiei, mișcarea ciclică a materiei, superioritatea experienței, rolul primordial al rațiunii în cunoașterea de sine a individului etc.

De asemenea, Cantemir se referă și la probleme legate de organizarea statului. Tirania și monarhia, domnia ereditară, importanța divanului (sfatului) țării; însemnătatea sfetnicilor în conducerea țării, alegerea dregătorilor înțelepți și cinstiți. Se fac referiri și la intrigile și comploturile din acea perioadă, autorul conturând, cu vervă epică și satirică, o întreagă și diversă galerie de portrete din societatea epocii.

Prin toate aceste aspecte evocate și descrise cu deplină veridicitate, *Istoria ieroglifică* este, cum observă N. Stoicescu, „un izvor unic pentru studiul mentalității societății românești de la sfârșitul evului mediu”. Dacă din punct de vedere al exactității faptelor *Istoria ieroglifică* trebuie privită cu rezerve, fiind o scriere cu caracter polemic și pamfletar, în privința descrierii instituțiilor feudale și a relațiilor sociale găsim în cartea lui Cantemir informații foarte prețioase, tocmai datorită faptului că nu avem de a face cu o cronică minuțioasă, obiectivă și analitică, ci cu o operă literară ce-și propune să redea atmosfera aceluia timp, culoarea de epocă.

Fără să fie o lucrare filosofică, *Istoria ieroglifică* conține numeroase idei filosofice și social-politice, chiar dacă acestea sunt expuse într-un limbaj greoi. Astfel, Cantemir își exprimă idei despre teoria existenței, teoria cunoașterii, logică, psihologie, etică, despre unele probleme legate de conducerea statului.

Personajele pe care autorul le introduce în opera sa au un

suport real și o individualitate a lor pe care scriitorul știe cum să o pună în lumină, prin sublinierea unor detalii revelatoare. Se întâlnesc, de asemenea, în opera lui Cantemir numeroase „sentințe”, enunțuri cu caracter aforistic. Ele sunt fie idei personale ale scriitorului, fie împrumutate din folclor sau din culegerile de sentințe cu caracter filosofic și moral, mult răspândite în acea perioadă.

În ceea ce privește viața socială, Cantemir transpune ideea de cauzalitate din concepția despre lume, conjugată foarte strâns cu viziunea eticii creștine. Astfel, în timp ce afirmă libertatea de acțiune a omului, Cantemir consideră totuși că toate depind de voința divină: „tot lucrul muritorilor, din voia slobodă purcede, iară sfârșitul cu bine a să vădea, din cele de Sus să așteaptă”.

În concepția sa despre lume, Cantemir acordă omului o importanță deosebită. În cadrul lumii create de forța divină omul ocupă un loc central. Pe de o parte, omul se supune determinismului lumii naturale, iar pe de altă parte este și asemănător Divinității, deoarece este înzestrat cu un suflet „înțelegătoriu”, care face din el o ființă morală, capabilă să-și conducă faptele pe linia binelui.

Această perspectivă etică prin care e privită ființa umană îl determină pe scriitor să introducă în substanța cărții sale o serie de povestiri cu caracter moralizator din care se desprinde ideea că în viață socială nicio greșeală nu rămâne nepedepsită. Cu toate acestea, omul nu e privit doar ca un instrument orb, în puterea și la discreția fatalității.

Cantemir observă ființa umană și în procesul creației, al muncii, ca transformator și modelator al materiei. În opinia sa, Cantemir are prilejul să contureze diferite caractere și să teoretizeze etic pe marginea unor exemple din viața de toate zilele, oferite de faptele contemporanilor săi, în prezentarea cărora scriitorul adoptă o atitudine critică, uneori chiar vehementă. Cu alte cuvinte, etica lui Cantemir, așa cum se oglindește ea în *Istoria ieroglifică* nu mai este o simplă mânguire de idei moral-teologice, precum în *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea*, ea este expresia unei atitudini active și constructive, izvorând din cunoașterea realităților vremii.

În concepția lui Cantemir, statul trebuie să însemne o monarhie autoritară și centralizată, care să se bazeze însă pe ideea de dreptate socială și să pună capăt oligarhiei marii boierimi. Concepția despre stat și organizarea sa conține și unele idei valoroase precum: accentuarea

puterii domnești în fața boierilor, conlucrarea unitară între domn și boieri pentru întărirea puterii statului, importanța legilor și a libertății individuale.

Istoria ieroglifică e, pe de altă parte, și un roman autobiografic, pentru că cititorul găsește aici o profundă sensibilitate umană, în cele mai intime aspecte ale sale, proiectată pe un fundal social și istoric.

Pildele, cugetătorile, proverbele din *Istoria ieroglifică* sunt culese în mare parte din literatura universală; întâlnim, astfel, citate din Horațiu, Homer, Hesiod, Sf. Augustin etc. Prin *Istoria ieroglifică* cititorul surprinde însă și o strânsă legătură între Cantemir și literatura română veche sau literatura populară.

Portretele satirice evocate în *Istoria ieroglifică* sunt remarcabile prin finețe caracterologică și prin plasticitatea descrierii unor detalii. Ilustrativ este portretul spătarului Mihai Cantacuzino, unchiul lui Constantin Brâncoveanu: „multe grăiește, dară puține isprăvește; la mânia iute, la foame nemăsurat este”. Întâlnim în această carte și descrieri ale unor animale exotice, descrieri ale unor orașe fantastice, dar și narațiuni care ne introduc în viața de toate zilele a oamenilor simpli.

Istoria ieroglifică e o carte cu nenumărate valențe artistice, care pot fi descoperite la fiecare pagină. Planul lucrării e dens, iar faptele și evenimentele nu sunt descrise în ordine cronologică. Nu de puține ori, firul narațiunii e întrerupt de proverbe, basme, cugetări și expresii tipice, care sporesc interesul cititorilor.

Semnificativă pentru Cantemir e năzuința spre un ideal expresiv, spre „iscusita limbă” la care tindea în scrierile sale și Miron Costin. *Istoria ieroglifică* dezvăluie preferința autorului pentru acele efecte de contrast prin care sunt definite cele două lumi (a păsărilor și a patrupedelor). Opera literară a lui Cantemir poate fi caracterizată printr-un spirit baroc, datorită teatralității unor evenimente și fapte, datorită atenuării limitelor temporare și spațiale.

Autorul constată cu tristețe forța răului într-o societate coruptă, pentru că în aceste țări dominante au fost întotdeauna dezbinarea, lupta și invidia.

În domeniul stilului, ca formă, limba Istoriei ieroglifice se distinge net de limba cronicarilor și a textelor religioase. Cantemir încearcă să creeze modalități noi de expresie literară.

Domeniul în care scriitorul introduce termeni noi e cu

preponderență cel filosofic, unde terminologia este împrumutată din limbile latină, greacă și turcă.

Opera lui Cantemir se caracterizează prin plăcerea rostirii, spiritul polemic și argumentarea foarte riguroasă, la care se adaugă imaginația foarte bogată și capacitatea de observație psihologică. În acest sens, *Istoria ieroglifică* ni se dezvăluie ca o creație cu multiple sensuri și intenții filosofice și morale.

Doina Curticăpeanu observă că, dincolo de subiectul propriu-zis, importanța cărții stă în perspectiva mai largă asupra destinului uman, ceea ce conferă operei polisematism, pentru că „deschiderea și dinamismul baroc ce o caracterizează, obligă pe cititor să-și modifice unghiul de lectură, pentru că din orice punct am privi textul, el ne oferă de fiecare dată un alt spectacol”.

Dimitrie Cantemir folosește cu abilitate modalități de expresie foarte diverse. Stilul operelor sale, mai ales în *Istoria ieroglifică*, e un stil alegoric, cu o succesiune de imagini bine structurate. În ceea ce privește procedeele stilistice folosite de Cantemir, se poate remarca bogăția proverbelor, reflecțiilor și zicătorilor, procedeu împrumutat din literatura turcă.

De remarcat, de asemenea, fragmentele marcate de accentele ironice, dar și de acumularea epitetelor. În istoria limbii române literare, Cantemir are meritul de a fi încercat, printre primii la noi, să pună bazele stilului științific. În acest scop, autorul face efortul de a prelua și valorifica o terminologie specifică pentru științele sociale sau exacte (de exemplu, în domeniul social: avocat, democrație, monarhie, tiranie, tractate).

Această încercare a lui Cantemir de a formula un stil științific și o frază savantă a rămas însă fără ecou în cultura românească, pentru că principalele lucrări ale sale scrise în limba română au intrat în circulație mult mai târziu.

Scrierile lui Cantemir marchează începuturile stilului științific în evoluția limbii române literare. Expriamarea sa e, de cele mai multe ori, savantă și inedită, de o anume plasticitate a expresiei.

Limba literară și stilul

Dimitrie Cantemir a dezvoltat într-un mod original limba literară din epoca veche, atât în domeniul istoriografiei, cât și în acela al literaturii filosofice și artistice. Dintre lucrările lui Dimitrie Cantemir, *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul*

sufletului cu trupul a fost tipărită la Iași în anul 1698, iar *Istoria ieroglică* (un roman alegoric cu caracter de pamflet politic) și *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* s-au păstrat în manuscrisul original al autorului, fiind publicate târziu, în 1883, respectiv 1836.

Din punct de vedere al ortografiei, unele particularități grafice ale limbii lui Dimitrie Cantemir se explică prin influența savantă. Astfel este grafia *eu să* în cuvinte precum *răzsboi*, *a răzscumpăra* etc.

Reduplicarea consonantică imită modele din limba latină (*afflându-se, sufferi, suppone, suppunere*), în timp ce grafia cu *e* pentru *I*, în cuvinte ca *den* sau prea este arhaică, dar ea se poate explica și prin faptul că scriitorul își dă seama că *din* și *prin* sunt compuse cu deși în cu *pre* și în Exemple: *den gios, denainte, pen, pre prejur* etc.

Din perspectivă fonetică, trăsături regionale apar în următoarele elemente: prezența lui *a* în cuvinte ca *măcar*, *i însă videm*, monoftongarea diftongului *ea* (*ivală, să-l mai trimată, vac, bat, să margă*), prezența diftongului *le* în *mierare, mierat, mierare, mă mier*.

Palatalizarea labialelor este notată în escrierile lui Dimitrie Cantemir, însă uneori apar cuvinte cu consoana labială conservată (*ar fi fost, hireș, hirișie*), dar, de asemenea, apar cuvinte nepalatalizate (*firescul, firesc, unei firi, fier*).

Trecerea lui *v* la *h* în *hulpe*, de exemplu, este un alt fenomen fonetic caracteristic textelor lui Dimitrie Cantemir, ca și păstrarea celui de al doilea *u* în cuvântul *surupa*, fapt care se constituie în arhaism.

La nivelul morfologiei, există câteva trăsături arhaice, precum prezența vocativului masculin nearticulat (*o, șoaime, o, coarbe, ome*). Se pot observa și unele forme mai vechi, precum *duroare* sau *mânu*, cu pluralul *mânuie* („zidirea mânelor mele”), dar și forma *mână*. Se mai poate spune că articolul posesiv invariabilă este o particularitate specifică graiului moldovenesc („astronomii, adică a stelelor cunoscători”).

În domeniul verbului, la indicativ prezent, persoana întâi și a doua plural, apar formele *blem, blemați*, pentru, *umblăm, umblați*. Există, însă, și unele forme mai vechi de perfect simplu, cum ar fi *eu răspunși, dziși, eu dziș, scoasem, vădzum, zisem, ajunssem*, dar și de mai mult ca perfect (*au fost agiuns, au fost invitând pe Attila*), sau cu valoare de imperfect („pierdut aș fi fost toată nădejdea”).

Din punct de vedere sintactic, datorită variatelor sale lecturi,

Dimitrie Cantemir scrie de cele mai multe ori sub influența modelelor străine. Cea mai puternică influență străină a fost cea a limbii latine. De altfel, Cantemir vorbea și scria în mod curent în limba latină, iar *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* a fost scris mai întâi în această limbă și abia mai apoi a fost tradus în limba română, după cum autorul însuși mărturisește: „Însă acestea toate fiind de noi în limba latinească scrise și alcătuite, socotit-am că cu strâmbătate, încă și cu păcat va fi, de lucrurile noastre decia înaintea mai mult streinii decât ai noștri să știe. De care lucru acum de izvoadă ostenință luând, din limba lăținească iarăși pe cea a noastră românească le prefacem”.

Această cunoaștere și utilizare a limbii latine explică topica uneori nefirească a frazei lui Cantemir și așezarea verbului la sfârșitul propoziției sau a frazei: „Însă înțeleptul călător ce face? își vârtos urechile sale astupă” sau „În marea mărimă a mirării mirându-mă și uitându-mă stau” ori „Însă către aceasta încă mai știm, precum că părerea scaunul adevărului a răsturna, sau locul a-l cuprinde, nici cum nu poate”.

Există în textele lui Cantemir și fraze retorice, care presupun un original latin. Influența turcă se precizează printr-o serie de procedee stilistice și de compoziție preluate din literatura turcă, un mare număr de proverbe, exprimarea apologetică și alegorică, preferința pentru ficțiune și fantastic etc.

Tot sub incidența influenței turcești, apar și unele construcții nefirești în limba română: „cinstite și de trudă iubitoriile cititor, iată trei spre sufletului dulce gustare ți se întind mescioare”, „așa a sufletului stat și podoabă îți privind socotește”, „atuncea și corbul de uscate vinele goalelor ciolane clonțul și-ar ciocăni”.

Dimitrie Cantemir este, însă, și un foarte bun cunoscător al limbii vorbite și al folclorului; astfel, în operele sale există fragmente sau construcții în care se resimte influența limbii vorbite. În acest fel se explică, în versurile la stema țării, repetarea articolului: „l-au încoronatu-l/ l-au întemeiatu-l”. cunoașterea limbii vorbite se vedește însă mai ales în folosirea anumitor elemente de vocabular, ca și în recurgerea la unele procedee stilistice.

În textele lui Dimitrie Cantemir se întâlnesc numeroase cuvinte din limba vorbită, care denotă cunoașterea de către autor a graiurilor de la țară. De altfel, în *Descrierea Moldovei*, autorul realizează o descriere a graiurilor vorbite în Moldova. Pe de altă parte, materialul

lexical foarte bogat al lucrărilor în limba română ale lui Cantemir cuprinde un mare număr de elemente străine, culese de autor din diferite izvoare, din turcă, slavă veche, ucraineană, polonă, arabă, ebraică, persană, elină, neogreacă etc.

La acest material lexical se adaugă cuvintele formate de Dimitrie Cantemir din patrimoniul limbii române, adică acele cuvinte compuse sau derivate. Preocuparea lui Dimitrie cantemir de a exprima în limba română orice noțiune îl apropie de scriitorii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care au introdus în limba română un număr considerabil de neologisme.

În ceea ce privește împrumuturile, autorul *Istoriei ierogilifice* îi depășește cu mult pe contemporanii săi prin bogăția materialului lexical împrumutat.

Există, astfel, elemente specifice limbii vorbite: *a amelița* („câte oarece și pentru a altora au amelițat”), *bărdăhan* (bărdăhanul spărgându-i”), *bișug* („pentru bișugul mierii”), *brâncă* (brânca leului”), *brudatec* („și mai vârtos, brudatecule, prin a mea pricină”), *a burgui* („precum liliacul burguieste”), *chiar* („ca când puterea sufletului chiară în priveala înțelegerii se înfige”), *chiteală* („și atâtea împotrivnice chitele a azi să învoiască”), *ciudeasă* („mierare și ciudeasă aduce”), *duroare* „Hameleonul într-atâtea duori ce se afla”), *a dosluși*, („neputând dosluși de cine să fie scris”), *fârtat* („nu cumva în prepus intri o fârtate”), *a se olecăi* („unul către altul se olecăiră”), *topsicat* („de carile lovit și topsicat, acum cele mai de pe urmă duhuri trăgea”), *vârtoapă* („și adâncă peșteră de hârtoapă”), *vitioană* („nici de grasă în seamă băgând, nici de vitioană cevași milă având”), *zmicea* („cele de prin pregiur mlădițe și zmicele”), *vîpt* („carile a doua noapte vîptul copt și deplin le era a da”).

În cadrul neologismelor, se poate aprecia că unele neologisme provin din limba latină, unele dintre acestea pătrunzând prin limba slavă: *canțilar*, *continuație*, *consens*, *a explicui*, *fundament*, *instrument*, *a pretendelui*, *substituție*. Există însă și neologisme din limba greacă (*archetyp*, *avtentic*, *ghenealoghie*, *hronolog*, *tomos*, *typ*), germană (*graf*), slavonă (*blagodarenie*, *blagorodnic*, *boz*), polonă (*herb*, *hloricar*), rusă (*nacealnic*, *oblastie*), turcă (*bigaz*, *cumbea*, *paic*).

În domeniul formării cuvintelor, există cuvinte formate cu-a (amână), compuse cu – și, dar și formații proprii, adică termeni formați de Cantemir sau derivați de el din cuvintele limbii comune. (*câtință*,

feldeință, firian, a informul, materiesc, nesimțitoarește, păciulire, vios).

Din punct de vedere stilistic, Dimitrie Cantemir folosește cu abilitate modalități de exprimare foarte diversificate. Stilul operelor sale, mai ales în *Istoria ieroglifică*, este un stil alegoric, cu o succesiune de imagini bine structurate: „Acestea într-acest chip prin câteva a nopții ciasuri Inorogul cu Șoimul voroavă făcând, hameleon, precum mai sus s-a pomenit, la lăcașul său ducându-se în vasul uluirii vetrilele gândurilor deschidea, prin marea relelor socotele înotând, spre toate vânturile holburilor funele chiteleur întindea”.

Alteori, Cantemir utilizează un stil preponderent narativ, apropiat de limba vorbită, purtând însemnele oralității: „Odinioară era un om sărac, carile într-o păduriță, subt o cobiliță era lăcuietoriu. Acesta mai mult de dzece găini, doi cucuși, doi miei și un dulău, altceva după sufletul lui nu avea. Deci dulăul atâta era de bun păzitoriu și atâta de tare în giur împregiurul casei străjuitoriu, cât nici frundza de vânt să se clătească și el a supra sunetului să nu se năvrăpească cu puțință nu era”.

În ceea ce privește procedeele stilistice valorificate de Dimitrie Cantemir, se poate remarca bogăția proverbelor, reflecțiilor și a zicerilor tipice, procedeu împrumutat, se pare, din literatura turcă, cu care scriitorul român era familiarizat de timpuriu.

Pe de altă parte, unele dintre paginile *Istoriei ieroglifice* sunt scrise în ritmul poeziei populare: „Eu m-am vechit / M-am veștezit / Și ca florile de brumă / M-am ovilit. / Soarele m-au lovit / Căldura m-au pălit / Vânturile m-au negrit, / Drumurile m-au ostenit, / Dzilele m-au vechit / Anii m-au îmbătrânit, / Noptile m-au schimosit / Și decât toate mai cumplit / Norocul m-au urgisit / Și din dragostele tale m-au izgonit”.

Există, în *Istoria ieroglifică*, și unele fragmente marcate de accente ironice, un alt procedeu stilistic important folosit de Dimitrie Cantemir fiind acumularea epitetelor. În istoria limbii române literare, Dimitrie Cantemir are meritul de a fi încercat, printre primii în literatura română „să pună bazele stilului științific.

În acest scop, este de remarcat efortul făcut de autor pentru a prelua și valorifica stilistic o terminologie specifică pentru științele sociale sau pentru științele exacte.

În domeniul social există cuvinte precum *avocat, democrație, monarhie, privileghii, sentențios, tirannie, tractate*. Există termeni

neologici în domeniul psihologiei (*anomalie, antipathia, fantazia, ironic, melanholie, temperament*), filosofiei (*argument, atheist, axioma, categorii, ideea, metafizic, teorie*), medicină (*anatomic, antidot, boală hronică, pilula, rețeta*), literaturii (*armoniu, comedie, dialog, eleghii, ritor, theatru, tragodie, tropuri*), muzică (*harmonie, melodie, palinodie*), științelor exacte (*atomuri, centru, eclipsis, energie, experiența, materie, organ, orizon, planeta, sferă, tropic*).

Această încercare a lui Cantemir de a formula un stil științific și o frază savantă a rămas însă fără ecou în cultura română, pentru că principalele opere ale lui Cantemir nu au intrat în circulație publică decât mai târziu.

Scrierile lui Dimitrie Cantemir marchează începuturile stilului științific în evoluția limbii române literare. Scriitorul a încercat să îmbogățească lexicul limbii române cu termeni tehnici capabili să exprime noțiuni noi din diverse științe. Adesea, exprimarea sa este inedită, uneori artificială, cu un caracter aproape obscur.

Pentru că nu au fost cunoscute de contemporani și de generațiile următoare, manuscrisul *Istoriei ieroglicice* și a *Hronicului vechimii a romano-moldo-vlahilor* nu au avut o influență deosebită asupra dezvoltării limbii române literare.

Contribuția lui Dimitrie Cantemir la dezvoltarea limbii și literaturii române

Dimitrie Cantemir s-a născut la 26 octombrie 1673, într-o familie de răzeși, la Șilișteni, în ținutul Fălciului (*azi, județul Vaslui*). Tatăl, Constantin Cantemir, a luptat ca mercenar în războaiele din Polonia, unde a slujit șaptesprezece ani. De aici, trece în Muntenia, în vremea domniei lui Grigore Ghica, de la care a primit slujba de ceaș spătareșc. Fără avere și fără cultură (*n-a știut nici măcar să se semneze, deși cunoștea câteva limbi*), Constantin Cantemir ocupă totuși tronul Moldovei, între anii 1685 și 1693, datorită conjuncturii politice și a contextului social de atunci.

Mama lui Dimitrie Cantemir, Ana Bantăș, era femeie învățată, dar, după câțiva ani de conviețuire, moare, lăsându-i orfani pe Antioh și pe Dimitrie.

Intuind de timpuriu înclinațiile fiului său, Constantin Cantemir, îl aduce din Muntenia pe călugărul Ieremia Cacavelas, om de mare distincție și erudiție, căruia îi încredințează educația lui Dimitrie. Așa se face că savantul de mai târziu își desăvârșește pregătirea literară,

filosofică, de limba latină și greacă, de retorică și logică, încă din fragedă copilărie.

În anul 1688, Dimitrie îl schimbă pe fratele lui, Antioh, la Constantinopol, în calitate atât de învățăcel, cât și de ostatic-garant al tatălui său. Preocupările lui Dimitrie Cantemir au circumscris domenii multiple și o sferă largă de probleme. A învățat limbile turcă, arabă, franceză, persană și italiană, a studiat filosofia, etica, logica, istoria, geografia și muzica.

În anul 1693, la moartea tatălui său, Dimitrie Cantemir a fost ales domn de către boieri, o domnie neoficială, de o lună (martie-aprilie 1693), deoarece turcii, la instigarea domnului Țării Românești, Constantin Brâncoveanu, nu recunosc alegerea ca domn a lui Dimitrie Cantemir și îl numesc în această calitate pe Constantin Duca.

Dimitrie se retrage la Constantinopol ca exilat, își face relații și se împrietenește cu mulți demnitari și învățați turci. În acest fel, reușește să pătrundă în bibliotecile și arhivele inaccesibile creștinilor, unde studiază, cu pasiune manuscrisele și cronicile turcești.

Vastul material documentar studiat de Cantemir în decursul celor douăzeci și doi de ani de ședere la Constantinopol îi va permite să cunoască în profunzime, foarte temeinic istoria și cultura popoarelor musulmane, pe care le-a înfățișat ulterior în lucrări de o mare probitate științifică. De fapt, prin operele sale consacrate popoarelor orientale, Dimitrie Cantemir se impune ca primul nostru orientalist de talie europeană.

Perpessicius, încercând să fixeze locul lui Cantemir în istoria literaturii române observă că „locul pe care îl ocupă un scriitor în ierarhia istoriei literare a unei națiuni e condiționat de cel puțin trei factori: personalitatea sa, opera sa și influența acestei opere, în primul rând asupra contemporanilor săi, și implicit după aceea, asupra urmașilor; așadar ecoul prelungit și durabil cu care această operă ancorează în posteritate. (...). Că Dimitrie Cantemir a fost o personalitate puternic conturată, aceasta o mărturisesc toate acele ecouri care vorbesc în numele și cărțile lui ce se găsesc consemnate în paginile unor mari scriitori și poeți ca Voltaire și Byron și poate chiar de influența operei lui istorice asupra unor deschizători de drumuri în filosofia istoriei, cum ar fi Montesquieu, de pildă. Vasta lui cultură, poliglotismul lui, cunoștințele de muzică orientală, de religie

mahomedană, cercetările caucaziene, la cererea și îndemnul lui Petru cel Mare erau tot atâtea dovezi ale acelui umanism de la Gurile Dunării, al căruia unul din cei mai de seamă reprezentanți a fost Cantemir și care i-a adus între altele și titlul de membru al Academiei din Berlin”.

Erudiția lui Cantemir căpătase oarecum dimensiuni legendare. Prima dintre operele lui scrisă în limba română este *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupul*, tipărită la Iași în august 1698, pe cheltuiala autorului și hărăzită tuturor în dar. E o lucrare de tinerețe, pe una dintre teme predilecte, convenționale ale Evului Mediu, o dezbatere între înțelept și Lume, fundamentată pe autoritatea *Bibliei*, a părinților bisericii și a filosofiei: tema zădărniciiei zădărniciilor. E, în fond, aceeași temă care l-a ispitit pe François Villon, de pildă și cartea lui Cantemir este, deși a fost socotită îndeobște artificioasă, capabilă să trezească în cugetele cititorilor un fior de lirism, o undă de meditație filosofică asupra destinului individului și a civilizațiilor.

În opinia lui Nicolae Iorga, viața lui Dimitrie Cantemir nu poate fi prezentată ca o simplă biografie de autor. Vorbind despre *Divan*, carte încadrată între „încercările de școală” ale lui Cantemir, N. Iorga că în acest caz avem de a face cu o „compilație greoaie”, rău scrisă și fără scop”.

Dacă ținem cont de circumstanțele social-politice, dar și culturale din Țările Române, la începutul secolului al XVIII-lea, se poate presupune că apariția acestei lucrări a avut un motiv mai adânc, ea datorându-se unei dorințe, puternice și profunde, de a se ilustra prin scris, pentru că în societatea vremii una din căile de afirmare, nu numai pe teritoriul Moldovei, dar și în alte părți ale lumii, era scrierea și publicarea de cărți.

Este, de asemenea, o epocă în care diplomații iau locul oamenilor de arme, căci *Divanul* îl recomandă pe autorul său ca pe un om al timpului său, pătruns de spiritul creștin dar și de sentimentul respectului față de tradiții, informat în profunzime în tendințele ideologice ale vremii, iscusit în arta scrisului și erudit.

Istoricul Nicolae Iorga abordează opera lui Dimitrie Cantemir dintr-o perspectivă analitică, urmărind și interpretând mai ales faptele semnificative, revelatoare pentru cursul unui destin și pentru configurația unei conștiințe, din unghiul corespondenței acesteia cu datele realității epocii.

De asemenea, Iorga reușește să impună, pe bună dreptate și în cazul acestei creații principiul ordinii în cronologia faptelor prezentate de Cantemir. În acest fel, cercetătorul conturează cu claritate și precizie coordonatele fundamentale, definite în funcție de unitatea temporală, ale tabloului istoric al Țărilor Române la începutul secolului al XVIII-lea, având ca punct de plecare documentele vremii, izvoarele istoriografice.

În timpul domniei fratelui său Antioh Cantemir, Dimitrie se întoarce în Moldova, pentru scurt timp, pentru a se căsători cu Casandra, fiica domnului muntean Șerban Cantacuzino.

În această perioadă încheie lucrarea sa *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago* (*Imaginea științei sacre care nu se poate zugrăvi*), tradusă în limba română sub titlul *Metafizica*, în anul 1928. Cartea a fost scrisă în latinește, la Constantinopolși, deși orientarea sa generală este mistic-religioasă, punerea în discuție a problemelor fundamentale ale filosofiei din vremea autorului (*teoria cunoașterii, teoria atomilor și a originii materiei, problema timpului etc.*) face din Cantemir un adevărat precursor al filosofiei românești originale.

Cam în aceeași epocă, Dimitrie Cantemir scrie și *Compendium universae logices institutiones* (*Prescurtare a sistemului logicii generale*), cunoscută sub numele de *Logica*, concepută în limba latină și apărută în anul 1883 în *Operele principelui Demetriu Cantemir*, lucrare editată de Academia Română.

În anii 1701 și 1705, Dimitrie Cantemir desfășoară o intensă activitate politică împotriva lui Constantin Brâncoveanu, puternicul domn muntean și împotriva influenței acestuia asupra scaunului Moldovei, în care reușea să-și impună oameni ai săi. În anii 1703 – 1704, inventând un nou sistem de notație, Dimitrie Cantemir compune un tratat de muzică turcească pe care îl dedică sultanului Ahmed al III-lea.

În baza acestui tratat, este citat printre clasicii muzicii turcești. În contextul mai amplu al activității sale culturale și literare, preocupările lui Cantemir pentru muzică ni-l înfățișează ca pe un enciclopedist ce are preocupări cu caracter universal, după modelul umanismului european.

Cea de a doua lucrare scrisă în limba română (*în 1705*) este *Istoria ieroglifică* și, chiar dacă a fost cunoscută mai târziu, ea a devenit obiectul de studiu al istoricilor și criticilor literari, care au putut

descoperi, inventaria și interpreta procedee și tehnici literare de o mare diversitate.

S-a afirmat, de exemplu, că *Istoria ieroglifică* poate fi asemănată unui roman social, prin toată acea structură pe care se fundamentează fabulația, subiectul în sine și care nu e nimic altceva decât viața, în diversitatea sa policromă, a principatelor române în decurs de șaptesprezece ani, între 1688 și 1705, adică între începutul domniei lui Constantin Brâncoveanu și a doua domnie a lui Antioh Cantemir.

În acest fel, *Istoria ieroglifică*, acest *summum* al scrisului lui Dimitrie Cantemir va deveni un bun colectiv, chiar dacă este produsul unui talent artistic de o surprinzătoare singularitate. În monografia sa despre viața și opera lui Dimitrie Cantemir, P.P. Panaitescu pune în discuție problema concordanței, a raportului dintre faptele inserate de autor în substanța operei sale și realitatea efectivă a epocii.

Scotând în relief o sumă de amănunte semnificative cu privire la viața social-politică redată artistic, P.P. Panaitescu subliniază că „*Istoria ieroglifică* este un izvor istoric de foarte mare importanță pentru cercetătorul care nu caută în istorie numai determinarea amănuntelor cu caracter individual, ci cercetează instituțiile și împrejurările sociale”.

Analiza realizată din perspectiva desprinderii faptelor de sub înfățișarea și modul de acțiune al „ieroglifelor” se asociază cu unele observații despre limba și stilul valorificate de către autor. Astfel, P.P. Panaitescu discută despre caracterul baroc al operei: „*Istoria ieroglifică* este o carte cu multe frumuseți, dar nu este o carte frumoasă. Îi lipsește armonia. Podoabele îneacă linia clădirii, ca într-un monument în stil baroc. Perioadele lungi, prolixitatea o fac o scriere greoaie, în care trebuie cercetate, găsite locurile de preț”.

Descrierea Moldovei este cea de a treia operă literară a lui Cantemir, și, cu toate că este scrisă în limba latină, a cunoscut un destin generos. Tradusă încă de la jumătatea secolului al XVIII-lea în limba germană, ea a fost și obiectul unor traduceri în limba română, începând cu aceea a lui Vasile Vârnav, efectuată la îndemnul mitropolitului Veniamin Costache și cu aceea a lui Costache Negruzzi din 1851.

Redactată în urma unei documentări foarte vaste, scrisă, totodată, în spiritul adevărului, *Descrierea Moldovei* este, în același timp, și o operă cu caracter literar prin acele pagini descriptive și

retorice, în care autorul face elogiul peisajului țării sale, prezentând munții și râurile, ospitalitatea tradițională a oamenilor, armonia și ecoul folcloric al horelor, alături de bucuria de a-și face țara cunoscută și altora, ca și vibrația nostalgică a celui ce și-a părăsit vatra strămoșească.

În acest sens, al excelenței descripției în *Descrierea Moldovei*, se poate aprecia că descrierea Ceahlăului are numeroase similitudini, tematice și stilistice, cu descrierea Țării Ardealului de către Nicolae Bălcescu, în *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*.

Nici dorul de patrie, nici dorința de a împărtăși frumusețile naturii țării sale nu pot diminua răspunderea adevărului pe care o resimte autorul în redactarea lucrării sale.

Tocmai de aceea, capitolul despre obiceiurile și tradițiile moldovenilor este o continuă alternare de alb și negru. Aroganța și mândria rău înțeleasă, înclinațiile bahice, puțina râvnă la învățătură, incertitudinile și nesiguranțele unei firi șovăitoare cel mai adesea sunt expuse de autor cu necruțătoare luciditate, în spiritul adevărului și al echilibrului viziunii.

În schimb, scriitorul înfățișează cu afecțiune, cu duioșie, cu un fior nostalgic ospitalitatea moldovenilor: „E de laudă și vrednică de a fi deosebită și totdeauna cunoscută ospitalitatea pe care o acordă călătorilor și străinilor. Deși sunt foarte săraci din cauza vecinătății tătarilor, dar o mâncare și un adăpost nu refuză trecătorului, ba chiar cu cel cu cai îl țin trei zile fără plată. Pe cel care vine îl primesc cu bunătate și veselie, ca și cum ar veni un frate sau o rudă. Sunt unii care întârziară cu prânzul până la ceasul al nouălea și, ca să nu mănânce singur, trimit servitorii pe drum și orice călător întâlnește îl poftesc la masă și la adăpost. Numai cel din Vaslui nu merită această laudă, căci nu numai își închid casa și cămara față de oaspete, dar când văd venind vreun străin se strecoară pe ascuns, se întorc acoperiți cu zdrențe și cer de pomană ca cerșetorii chiar de la acel străin”.

P.P. Panaitescu crede că locul autorului în literatura română se situează pe linia marilor creatori de mituri și de expresie și că, dacă anumite legende și anumite împrejurări neprielnice au zădărnicit în parte recunoașterea aceasta, nimic nu oprește ca viitorul să repare această injustiție și această inadecvare.

Activitatea lui Dimitrie Cantemir se încheie cu o operă în limba română, *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, carte care îl

reintegrează pe Cantemir în ierarhia istoriografiei românești, în tradiția lui Miron Costin, a fiului acestuia, Nicolae Costin, și a stolnicului Constantin Cantacuzino.

Ca și *Descriptio Moldaviae*, această lucrare i-a fost solicitată lui Cantemir de către Academia din Berlin, deși scrisese un compendiu de istorie a românilor, dezvoltând numai problema etnogenezei românești, în limba latină, încă din anul 1717. Nu se știe dacă acest compendiu a fost trimis sau nu Academiei din Berlin, căci a rămas inedit până astăzi. Autorul și-a amplificat mult lucrarea în limba română, în decurs de aproape cinci ani, până în anul 1722, oprindu-se însă tot la epoca întemeierii țărilor române.

De data aceasta, Dimitrie Cantemir nu mai scrie după îndemn străin, ci dintr-un impuls interior, dictat de sentimente patriotice, de dragoste pentru neamul și țara sa, pentru a oferi contemporanilor săi modele de abnegație și de dăruire morală extrase din trecutul istoric: „Slujască dară cu ostenințele noastre niamul moldovenesc și ca într-o oglindă curată chipul și statul bătrâneților și cinstea neamului său privindu-și îl sfătuiesc ca nu în trudele și sângele moșilor, strămoșilor săi să se mândrească, ce în ce au scădzut din calea vredniciei chiar înțelegând, urma și bărbăția lor râvnind, lipsele să-și plinească și să-și aducă amente că, precum odată, așa și acum tot aceia bărbați sunt carii cu multul mai cu fericire au ținut cinsteși a muri, decât cu chip de cinste și de bărbăția lor nevrednic a trăi”.

Cantemir atribuie, așadar, istoriei un rol educativ, o funcție formativă și o finalitate morală, asemeni cronicarilor moldoveni și mai ales a lui Miron Costin. Ca și stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir ia în considerare, ca surse istoriografice, și poeziile populare, citând colindele cu „Ler, aler, domnul”, în care vede un rest din numele împăratului Aurelian și un cântec despre Petru-Vodă.

De o deosebită forță inovatoare se dovedește ideea de a scrie istoria românilor de pretutindeni, așa cum se observă în predoslovie: „Hronicon a toată Țara Românească carea apoi s-au împărțit în Moldova, Muntenia și Ardealul din descălecatul ei de la Traian Împăratul Râmului; așijderea pentru numirile care au avut loc odată și carele acum și pentru romanii carii de-atuncea într-însa așezându-să, într-aceeași și până acum neconținut lăcuiesc”. Mai mult, Cantemir nu neglijează nici istoria românilor macedoneni, numiți de el „cuțovlavi”.

Efectuând o analiză pertinentă a *Hronicului vechimii a*

romano-moldo vlahilor, Nicolae Iorga ajunge la concluzia că în măsura în care Cantemi „ni dă o expunere interesantă, el ascunde într-însa tendinți de răzbunare și de laudă. Lucruri pe care trebuie să le aibă în minte acel care se folosește de aceste izvoare indispensabile, dar mai nesigure, putem zice, decât oricare altele, fiindcă nimeni printre cronicarii noștri n-au avut înalta situație, temperamentul răspicat și meșteșugul de formă al lui Dimitrie Cantemir”.

Sunt demne de interes acele precizări de natură stilistică pe care le efectuează Iorga în legătură cu opera lui Cantemir. Astfel, într-o bună măsură, stilul „greoi și pedant”, care a fost adesea incriminat în legătură cu această lucrare, este motivat prin raportarea la moda timpului.

Între anii 1714 și 1716, Dimitrie Cantemir redactează și *Incrementa atquae decrementa aulae othomanicae* (*Creșterea și descreșterea cturții otomane*), o lucrare ce se va bucura de interesul multor specialiști din statele europene. Iorga precizează că „În inima acestui imperiu puțini puteau înțelege mai bine decât Dimitrie Cantemir cursul inexorabil al «descreșterii» otomane, de care erau legate și aspirațiile către libertatea patriei sale. Structura și însușirile, cultura și experiența făceau din prințul român un excelent expert în cheștiunea orientală”.

Între anii 1716 și 1718 scrie *Vita Constantini Cantemiri* (*Viața lui Constantin Cantemir*); cartea apare la noi tot în limba latină în anul 1883 în *Operele principelui Demetriu Cantemir*, publicate de Academia Română. De asemenea, trebuie amintit faptul că în anul 1783 apare la Moscova o prelucrare în limba latină și rusă de T.S. Bayer.

Lucrarea este „întâia biografie istorică românească” și, totodată, prima monografie modernă ca spirit și metodă a unei domnii. În paginile cărții, Dimitrie Cantemir pledează pentru dreptul de moștenitor al tronului tatălui său, iar în ceea ce privește datele biografice asupra acestuia se poate constata o oarecare tendință de idealizare a lui Constantin Cantemir. O altă lucrare cu caracter istoric, *Evenimentele Cantacuzinilor și ale Brâncovenilor* a fost scrisă în limba rusă; la noi a fost publicată pentru prima oară în „Arhiva românească”, în Iași, 1841 și în *Operele principelui Demetriu Cantemir*.

În anul 1719, Dimitrie Cantemir se mută din Kiev la Petersburg, ca senator. Aici se căsătorește cu o prințesă Trubețkoi, Anastasia. În 1720 Cantemir îl însoțește pe țar în Persia, devenind senator și

consilier întorn al țarului. În această calitate participă în mod direct la conducerea statului, și mai ales la pregătirea și traducerea în viață a unor acțiuni inițiate de țarul Petru I.

În anul 1719 scrie în limba latină *Curanul*, carte tradusă apoi în limba rusă și tipărită sub titlul *Sistema religiei mahomedane*. Această carte conține o descriere detaliată a civilizației musulmane, cu informații foarte prețioase, cu atât mai mult cu cât unele dintre ele erau inedite pentru europeni la acea dată.

Se poate afirma, pe bună dreptate, că, odată cu *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, Dimitrie Cantemir pune fundamentele istoriei critice a românilor, reluând ideea cronicarilor moldoveni cu privire la unitatea de origine, de limbă și de teritoriu a poporului român, idee care este ilustrată printr-o informație vastă, bazată pe surse istoriografice de o mare varietate.

Deși majoritatea lucrărilor lui Dimitrie Cantemir au fost concepute în limbile greacă, latină, rusă sau turcă, unele dintre ele bucurându-se chiar de o largă audiență și difuzare în rândul oamenilor de cultură ai vremii și fiind traduse în arabă, franceză, germană sau engleză, nu trebuie să ne scape din vedere, ca un fapt deosebit de revelator, faptul că savantul și-a început și încheiat activitatea de scriitor cu lucrări scrise în limba română: *Divanul sau gâlceava sufletului cu trupul* și *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*.

Referindu-se la limba literară a scrierilor lui Dimitrie Cantemir, Iorgu Iordan observă că cele mai multe cuvinte noi sunt din limbile greacă și latină. Multe dintre aceste cuvinte apar fără nicio modificare a aspectului lor fonetic sau morfologic, fapt inevitabil, deoarece adaptarea lor la sistemul limbii române nu se putea realiza decât printr-o folosire relativ frecventă și îndelungată a lor, ceea ce constituia în acea epocă o imposibilitate din punct de vedere material.

Interesante sunt, pentru înțelegerea efortului depus de Dimitrie Cantemir de a da expresie corespunzătoare, adecvată tuturor ideilor și nuanțelor de ordin intelectual sau afectiv ale gândurilor și trăirilor sunt creațiile propriu-zise, cuvinte alcătuite de autor din materialul lingvistic împrumutat sau existent în spațiul limbii române. Câteva exemple ilustrează această acțiune de construcție lexicală: „Îmbunător” (lingușitor), „căptușitură” (mască), „lucrareș” (activ) etc.

Dimitrie Cantemir moare la 21 august 1723, pe moșia Dimitrievka, dăruită de țar. Este înmormântat inițial la Moscova, după

care, în anul 1935, osemintele sale au fost aduse în țară și reînhumate în biserica Trei Ierarhi din Iași.

Dimitrie Cantemir a avut, în contextul istoriei literaturii române vechi, rolul unui deschizător de drumuri în numeroase domenii ale cunoașterii (filosofie, istorie, geografie, etnografie, literatură etc.), putând fi considerat un adevărat „uomo universale”, în tradiția renescentistă a umanismului european.

CAPITOLUL VI

ȘCOALA ARDELEANĂ ȘI PROBLEMELE LIMBII ROMÂNE LITERARE

În condițiile sociale, politice și istorice specifice secolului al XVIII-lea, Școala Ardeleană s-a manifestat ca o mișcare culturală, cu o ideologie și o atitudine politică particulare, impuse de necesitatea luptei pentru emanciparea românilor și legitimității lor naționale.

În armonie cu ideile iluminismului moderat care preconizau schimbările sociale nu prin modalități radicale, ci prin „reforme” și lumina a maselor, corifeii Școlii Ardelene înțeleg emanciparea maselor prin educație și cultură, ei militând astfel pentru organizarea învățământului în limba română (Gh. Șincai, de pildă, a înființat aproximativ 300 de școli, editând totodată manuale școlare și cărți de popularizare științifică).

Chiar dacă nu se poate vorbi de o concepție filosofică și pedagogică originală, cărturarii ardeleni au avut o contribuție deosebită la emancipare culturală a maselor, traducând și sintetizând în forme accesibile cărți cu conținut filosofic și teologic pe care le-au adaptat la cerințele din școlile românești. Astfel de lucrări sunt: *Loghica* și *învățătură metafizică* de Samuil Micu, *învățătura firească* de Gh. Șincai sau *Procanonul* lui Petru Maior.

În domeniul gândirii și acțiunii politice, momentul cel mai important îl reprezenta *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae* (1791) un memoriu adresat împăratului Leopold al II-lea, prin care națiunea română din Transilvania a formulat unele revendicări juste, întemeiate pe originea romană a poporului român, pe vechimea și continuitatea sa pe aceste meleaguri.

Aceste afirmații sunt susținute prin tratatele de istorie ale cărturarilor Școlii Ardeleană: *Scurtă cunoștință a istoriei românilor* și *Istoria și lucrările și întâmplările românilor* de Samuil Micu, *Hronicul românilor și a mai multor neamuri* de Gh. Șincai și *Istoria pentru*

Începutul românilor în Dachia de P. Maior.

Gheorghe Șincai a alcătuit, totodată, prima colecție de documente cu privire la istoria românilor (26 volume) rămasă în manuscris.

Hronica românilor și a mai multor neamuri a lui Gheorghe Șincai este, după expresia lui G. Ivașcu, „cel mai complex edificiu de erudiție al istoriografiei românești până la operele lui N. Iorga, monumentul istoriografiei Școlii Ardelene (...), prima operă științifică a mișcării Școlii Ardelene, ceea ce *Țiganiada* este pentru beletristică, unul din piscurile cele mai înalte”.

Având un accentuat caracter polemic și militant, istoriile enunță și argumentează unele idei esențiale pentru fixarea condiției națiunii române. În privința originii poporului român se susține ascendența sa doar din romani, această idee fiind enunțată în paralel cu susținerea ideii latinității limbii române, fapt ce va genera un puternic curent latinist, ce va revendica, între altele purificarea limbii române de elementele nelatine.

Referindu-se la continuitatea populației daco-romane pe acest teritoriu, se afirmă, prin argumente științifice, că retragerea aureliană n-a însemnat părăsirea acestor pământuri de toți locuitorii, ci numai de cei din administrație și armată.

În domeniul filologiei, Școala Ardeleană a realizat primele studii privind structura gramaticală a limbii române, deschizând calea unor cercetări care vor înlătura exagerările latiniste.

Școala Ardeleană se constituie așadar într-o etapă inter-mediară ce leagă umanismul cronicăresc de manifestările pașoptiste, prin faptul că ridică la un nivel superior conștiința de sine a poporului român, față de epoca cronicarilor, propunând totodată un nou mod de a înțelege istoria, bazat pe studiul arhivistic și o documentație legată de ansamblul formelor de manifestare a vieții națiunii și nu limitată la ansamblul vieții unui domnitor.

Se modifică, de asemenea, concepția asupra cărții; ea nu mai este act cvasioficial de înregistrare a evenimentelor importante, simplă memorie scriptică, precum în cazul letopisețelor, ci își diversifică funcțiile, acoperind o serie mai largă de preocupări, de la studiul istoric până la interesul pentru filologie, textul de popularizare, memoriul justificativ sau beletristica propriu-zisă.

Pe de altă parte, cultura, erudiția nu rămân un scop în sine sau

nu mai sunt preponderent astfel. Rostul lor se înscrie în aria de preocupări a luptei de emancipare și eliberarea națională și socială a românilor transilvăneni.

În acest fel, adevărul științific devine sinonim cu arhiva politică, necesară pentru apărarea drepturilor românilor. G. Ivașcu observă că „Școala Ardeleană descoperă astfel, rând pe rând, direcțiile și formele evoluției culturii românești moderne. Ea descoperă și creează cultura cu un public nefeudal, pregătindu-l pentru beletristică și imprimă întregii atmosfere intelectuale o temperatură înaltă, un patos constructiv și militant, pus în slujba idealului național fundamentat pe crezul originii și al mândriei latine”.

ION BUDAI-DELEANU

Preocupările literare ale reprezentanților Școlii Ardelene sunt dominate de intenții moralizatoare, patriotice și ideologice, predominând traducerile, compilațiile sau imitațiile. Cu toate acestea, prin I. Budai-Deleanu, Școala Ardeleană dă scrisului românesc pe primul său mare poet.

Poemul *Trei viteji*, de exemplu, se distinge prin caracterul său satiric, el materializându-se printr-o schemă epică asemănătoare cu cea din *Don Quijote* de Cervantes. Sub aparența unor întâmplări și aventuri comice, se ascund unele aspecte caracteristice societății vremii. Aventurile celor trei personaje principale constituie pretexte epice care scot în evidență moravuri și caractere contemporane autorului.

Capodopera lui Ion Budai Deleanu, *Țiganiada*, este, cum s-a spus, primul mare monument literar al culturii românești. Budai-Deleanu s-a inspirat, în scrierea operei sale, din Vergiliu, Torquatto Tasso, Tassoni, Milton etc. Cu toate aceste influențe, opera rămâne profund originală, mai ales prin „calitatea morală a materialului omenesc manevrat” (D. Popovici).

Subintitulată „poemation eroi-comico-satiric”, epopeea lui Budai-Deleanu e construită în două registre: un registru eroic, unde sunt relatate faptele de glorie ale lui Vlad Țepeș, și un registru comic, ce redă mișcările țiganilor între Bărbățești și Inimoasa, cu toate peripețiile prin care trec aceștia în drum spre Spăteni. Ioana Em. Petrescu subliniază, de altfel, caracterul de mixtură, de sinteză a genurilor și modalităților literare pe care opera lui Budai-Deleanu l-ar justifica („*Țiganiada* este o copee mixtă, în care eroicomicul fuzionează

cu eroicul pur”).

Prologul și *Epistolia închinătoare* încadrează mărturisirea autorului despre „neajungerea” limbii în scrierea operei sale, dar și despre sursele de inspirație valorificate. Umorel, cu ușor accent parodic, se situează între ironie și autoironie: „Eu (spuind adevărul) vruî să mă răpez într-o zburată tocma la vârful muntelui acestui, unde e sfântariul muselor, ca să mă deprind într-o armonia viersului ceresc al lor; dar ce folos! căzui și eu cu mulți alții depreună, și căzui tocma într-o baltă, unde n auzii numa broaște cântând!... Pentru aceasta, pără la un alt prilej, când mi se va lovi să beu din fântâna curatelor surori, primește, iubite cetitoriu, cu bunăvoință, această izvoditură!... și socotește cu priință, aducându-ți purure aminte că apa de baltă nice odinioară nu este limpede ca de fântână”.

Nicolae Manolescu are dreptate să considere că interesul lui Budai-Deleanu se îndreaptă mai curând spre scrierea unei „comedii a literaturii”, întreșând în „poemation”-ul său realul și ficțiunea, într-un joc permanent al livrescului ce se complăce într-o oglindire în propriile sale structuri: „Aceste texte preliminare ne dau o idee relativ exactă de ce a urmărit în fond Budai și de cititorul căruia el i se adresa. Budai era la fel de puțin ispitit să scrie o epopee burlescă, cum era să scrie una serioasă. Subiectul și personajele îl preocupau mai degrabă ca pretexte pentru o «jucăreauă» literară, pentru o comedie a literaturii, constând într-un permanent amestec de ficțiune și de critică a ficțiunii (căci subsolurile trebuie considerate ca aparținând textului operei), în care cele mai diverse procedee să fie deopotrivă puse în practică și discutate. Dacă există un model, acesta nu poate fi decât romanul lui Cervantes. Adevăratul caracter ludic al acestei epopei nu e de găsit la nivelul conținutului, ci la acela al mijloacelor formale. *Țiganiada* este mai degrabă o epopee a literaturii decât una a Țiganilor și o comedie a literaturității mai degrabă decât una a limbajului”.

În același sens, opera poate fi considerată o apologie a unei „lumi pe dos”, a unui univers carnavalesc, în care sensurile sunt răsturnate, ierarhiile prestabolițe sunt abolite iar dinamica relațiilor dintre oameni – aleatorie. Ion Istrate este criticul ce aderă la o astfel de intuiție a operei, punând în penumbră mesajul operei și făcându-ne mai curând atenți la viziunea artistică a autorului: „departe de a fi, cum s-a spus, un poem eroicomic, care surprinde comicul în cadrul eroicului, epopeea e de la un capăt la altul un clocotitor hohot de râs,

expresie a maximei gratuități, pe care se întemeiază câteodată comicul ca atitudine față de existență”.

De altfel, chiar în invocația adresată muzei, ghicim un gust neîndoielnic al farsei, sugestia unei „lumi pe dos”, precum și un spațiu al carnavalescului, în care convențiile – literarului și ale umanului – sunt demitizate, iar desacralizarea e singura normă ce guvernează universul acesta uman pestriț, policrom, de o diversitate ce accentuează asupra „deșertăciunii” tuturor lucrurilor („O! tu hârtie mult răbdătoare / Care pe spate-ți, cu voie bună, / Toată-înțelepția de supt soare / Și nebunia porți împreună, / Poartă și-aceste stihuri a mele, / Cum ți le dau, și bune și rele. / Apoi zică cine câte știe, / Eu cu mândru Solomon oi zice: / Toate-s deșerte și nebunie”).

Compoziția epopeii este structurată pe două planuri: cel terestru și cel divin, corespunzând zeilor din epopeile homerice. Alcătuită din 12 cântece, *Țiganiada* e prima epopee încheiată din literatura română. Acțiunea e plasată în Muntenia, în epoca lui Vlad Țepeș, autorul alegând ca protagonistă a lucrării sale, alegorice și parodice, eterogena ceată a Țiganilor aflată într-o tentativă eroi-comică de organizare statală.

Acțiunea, simplă în sine, se rezumă la prezentarea drumului Țiganilor, o parodie a unui traseu inițiativ. Ioana Em. Petrescu observă: „Ca orice epopee, și mai ales ca orice epopee comică, *Țiganiada* se hrănește dintr-o îndelungată tradiție literară pe care o integrează și, în același timp, o parodiază. Dar, cu sentimentul unui întemeietor, Budai-Deleanu săvârșește gestul unei întoarceri la Homer, care e o întoarcere spre poezia originară”. Planul epic al epopeii e dominat de Vlad Țepeș, apoi de viteazul Argineanu și în final, de personajul – simbol Romândor.

În plan stilistic, e remarcabilă capacitatea lui Budai-Deleanu de a reda modul caracteristic de a vorbi al eroilor săi, cu particularitățile fonetice individualizate. Graiul muntenesc se îmbină cu elementele de argou, arhaismele cu neologismele, toate creând imaginea unei limbi expresive, capabile să redea, în egală măsură, sublimul și ridicolul. Pentru Ioana Em. Petrescu, „Opera lui Budai-Deleanu este, în esență, o întrebare deschisă asupra perspectivelor umanității de a ajunge la fericire, o întrebare născută în climatul secolului al XVIII-lea, în care ideea «fericirii» – a fericirii societății în primul rând – devine o obsesie”.

Țiganiada este în esența structurii și stilului său, o operă cu mesaj iluminist dar și o creație de o incontestabilă valoare estetică, în care elementele baroce sunt ușor de identificat. Cuvintele lui Drăghici, de pildă, aduc în scenă ideea – iluministă – a unirii, a unității de voință a întregii națiuni, ca o condiție a progresului social și național („Fiți purure-ntr-o minte ș-o voie, / Mai vârtos la vreme dă nevoie, / Că, dacă nu vă veți prinde dă mână, / Părtășiri iubind și-mpărechiare, / Asuprivă-va limbă străină/ Și veți hi pieriți fără scăpare; / Nice veți mai face-un neam pă lume, / Ci veți hi fără țară și nume”).

Ion Budai-Deleanu își realizează opera prin categoria grotescului, ca modalitate de redare imagistică a talentului său critic, prin virulența expresivă, satirică și pamfletară. Subiectul *Țiganiadei* are, cum mărturisește scriitorul, „temei istoricesc” iar autorul declară că a scris sub influența categoriei comicului, susținând totuși că afirmațiile sale sunt adevărate, în acest fel scrierea sa devenind patetică.

Din punct de vedere al structurii, în ciuda aparenței de unitate epopeică, *Țiganiada* e alcătuită din nuclee și fragmente alăturate de scriitor după un plan îndelung chibzuit, compunând astfel o operă cu caracter baroc. În acest sens, foarte semnificativă e reproducerea în ordine a „argumentelor” care rezumă explicativ conținutul celor 12 cânturi. Firul epic al evenimentelor e fixat pe călătoria, fabuloasă și pitorească a Țiganilor de la Flămânda la Inimoasa, în cadrul căreia scriitorul intercalează alte întâmplări și acțiuni.

Înaintarea epică de-a lungul celor 12 cânturi se face lent, pentru că forțe de natură social-politică (Vlad Țepeș) și forțe supranaturale (Satana) își dispută stăpânirea asupra cetii Țiganilor. Pe parcursul acțiunii, alte două forțe intervin: pe de o parte turcii, în frunte cu sultanul și pe de alta chiar puterea demiurgică, divinitatea.

Dialogul asupra destinului Țiganilor se desfășoară între două planuri epice: pe de o parte, simbolul binelui, Vlad Țepeș, ajutat de paradis și, pe de altă parte, simbolul malefic, al răului, reprezentat de Sultan, sub protecția forțelor infernului. Cadrul epic general al epopeii e constituit, așadar, din călătoria taberei Țiganilor, o călătorie fără sens și fără scop, cu multe popasuri și ocolișuri ce nu își au rostul.

În timp ce Vlad Țepeș imaginează înarmarea cetii țigănești ca pe o farsă, protagoniștii epopeii iau iluzia drept realitate, devin personaje hilare în această înscenare carnavalescă, se transformă în

măști cu o mimică ce oscilează de la ridicol la grotesc și absurd.

În cadrul general al aventurii migrației ȝiganilor de la Flămânda spre Inimoasa se intercalează cea de a doua călătorie, aventura individuală a lui Parpanghel, o parodie caricaturală a unui roman cavaleresc medieval.

Ion Budai-Deleanu face de la început distincția între poet și orator, între poetică și retorică. El consideră că, față de retorică, poetica are o modalitate proprie, personificarea. Scriitorul se dovedește un bun cunoscător al oratoriei antice; astfel, se observă, în tabăra ȝiganilor, la curtea lui Vlad-Țepeș, în paradis și în infern numeroase adunări unde se discută probleme dintre cele mai diverse, astfel încât întreaga *Țiganiadă* e spațiul de desfășurare a unor pitorești lupte oratorice între membrii cetei, între sfinții paradisului și demoni sau între voievod și boieri.

E un adevărat „bâlci al deșertăciunilor”, în care personajele, cu înfățișări comice și grotești, joacă diferite roluri, e un univers simbolic, încărcat de semnificații alegorice, care dezvăluie sensuri istorice majore, dar și adevăruri tragice. Autorul ajunge să parodieze chiar retorica, ironizând structura sa tradițională, devalorizată și mistificată de-a lungul timpului.

Nu lipsesc din discursurile *Țiganiadei* diverse figuri de stil, clișee de vorbire și de gândire. Aproape toate discursurile au un caracter polemic, căci vorbitorii se înfruntă cu violență, se contrazic neîncetat, sfatul transformându-se astfel într-un spațiu al unei lupte oratorice haotice (un exemplu l-ar constitui discursurile lui Baroreu și Slobozan).

Ceea ce îl caracterizează mai ales pe Ion Budai-Deleanu ca poet e faptul că el a înțeles marea importanță a mitologiei și tradițiilor românești pentru literatură. În întreaga sa operă, scriitorul se dovedește un profund cunoscător al oamenilor, el reușind să transforme impresiile adunate din diferitele medii pe care le-a străbătut și le-a cunoscut în valori literare. În versurile *Țiganiadei*, satira se împletește strâns cu alegoria, o alegorie ce are, adesea, aspectul personificării și al parabolei cu iz baroc.

Țiganiada poate fi considerată și un fel de „tratat despre fericire”, conceput în mod epeic. Premisele viziunii epeice se află în raportul pe care Ion Budai-Deleanu îl stabilește între existența umană și universul sacru.

Din cânturile *Țiganiadei* se desprind foarte multe idei social-politice și istorice de origine iluministă, expuse fie prin intermediul oratorilor, fie prin comentariile de subsol sau direct de către poet, toate aceste idei definind o concepție social-politică radicală, ce valorifică ideile enciclopediștilor francezi.

Din punct de vedere stilistic, se poate observa că autorul, în ciuda „neajungerii” limbii, reușește să redea în mod sugestiv trăiri, emoții, sentimente, prin comparații plastice, prin hiperbole sau enumerări, multe dintre ele folosite în spirit și în expresie populară („Cum vulturul silit de foame, / Împrejur, pretutinde-ne zboară, / Câmpuri, păduri și grădini cu poame/ Străbătând cu vederea, ca doară/ Va zări stârvuri și mortăciune/ Sau ceva vrednic de vânăciune, / Așa Sătana cu fața viclenită/ Caută de sus, nevăzut de nime, / Și zărește toate-ntr-o clipită...”).

Mai e de semnalat capacitatea scriitorului de a reda modalitățile caracteristice de a vorbi ale eroilor săi, cu trăsături fonetice specifice, dar, de asemenea, și verva expunerii, cu o cunoaștere subtilă a psihologiei maselor dezorganizate, aflate într-o mișcare haotică, centrifugă.

În epopee, graiul muntenesc se împletește cu elemente de argou, cu arhaisme și neologisme, creându-se astfel imaginea unei limbi literare de o deosebită forță expresivă, capabilă să redea, în egală măsură și cu egal efect, grandoarea și caricaturalul, sublimul și ridicolul, ca trăsături extreme ale psihologiei umane, surprinse în gesturile și mișcările cele mai ascunse ale eroilor („Iar dă crăcimărițe și crăcimari/ Pe-acea pun ș-acolo să fie, / Care din drepte măsuri și mari/ Au făcut mai mici prin viclenie/ Ș-au băgat vrăjituri ș-apă în vin/ Sau măsura n-au făcut dăplin. // Dincolo vezi bolte și dughiene/ Tot cu marfă pentr-oamenii răi: / Cesta vinde-obrăzare viclene/ Pentru fățarnici și farisăi, / Cea sâliman și rumenele/ Ș-alte-ape stricătoare de piele”).

Exegeții operei lui Budai-Deleanu au observat că faptele, gesturile eroilor sunt toate așezate pe o scenă a imaginarului, pe o scenă a verbalității dezlănțuite, împinse la limita neverosimilului. De altfel, poetul însuși își mărturisește caracterul volubil, verbozitatea, abundența lexicală („Cum sunt femeile totdeună/ Când știu ceva despre oarecine, / Ar crepa pe loc să nu o spună/ Încai la prietenele vecine, / Așa-i musa mea: de minte ușoară, / Iar de gură tocma ca ș-o

moară”).

În mod cu totul frapant, această verbalitate excesivă aduce cu sine în structura imaginarului epopeii un efect sporit de referențialitate, un dinamism al imaginilor, o deosebit de puternică impresie a viului, a mișcării, a vânzolelii umane ce este presupusă de imaginea cetei ȝiganilor aflați în stare de ebuliție socială.

Memorabilă este imaginea iadului, zăgrăvită în tușe lirice care îmbină atrocele cu naivitatea, enormul și grotescul, într-o perspectivă dusă până la caricaturalul teratomorf al bestiariilor medievale („Nice un soare acolo luminează, / Nici pă ceriu sărin lună cu stele / Ci numa văpăile fac rază; / Însă ce mai văpăi sunt altele; / Dintr-însa nori dă fum se ridică / Și ploaie dă scânteii arzând pică. // Râuri dă foc încolo și încoace / Merg bolbotind ca nește pârjoale, / Focul nestâns toate-arde și coace, / Jar pe zios, în loc de iarbă moale, / Jar și spuză fierbinte răsare, / Nespuse din sine dând putoare. / Văzui pe toți dracii în pielea goală, / Cu coarne-n frunte, cu nas dă câne, / Păstă tot mângiți cu neagră smoală, / Brânci dă urs având și coade spâne, / Ochi dă buhă, dă capră picioare, / Ș-arepi de liliac în spinare”).

Operă de indiscutabile ecouri iluministe, în ceea ce privește ideologia trasată atât de plastic în limbajul său succulent, *Țiganiada* nu este mai puțin o operă barocă, prin abundența episoadelor, eroilor, întâmplărilor și gesturilor, dar și prin spectacolul lumii ca teatru ce ni se înfățișează aici, al lumii privite din perspectiva enormă a unui comediograf. *Țiganiada* este, cum subliniază Nicolae Manolescu, „*Don Quijote* al nostru, glumă și satiră, fantasmagorie și scriere înalt simbolică, ficțiune și critică a ei”.

Preocupări lingvistice și istorice ale reprezentanților Școlii Ardelene

Reprezentanții Școlii Ardelene au căutat să legitimeze drepturile națiunii române din Transilvania prin argumente istorice și filologice. Chiar dacă unele dintre ideile latiniste ale reprezentanților Școlii Ardelene au fost, nu de puține ori, exagerate, rolul decisiv al Școlii Ardelene în formularea sistematică și argumentată a latinității limbii române e un element pozitiv în istoria culturii românești.

Ideea dezvoltării limbii literare în concordanță cu ritmul progresului științific e dezvoltat foarte limpede în lucrarea *Istoria bisericii românilor* (1813) a lui Petru Maior. În această lucrare, Petru Maior expune două recomandări mai importante:

a) recomandarea de a se îmbogăți limba română și cu elemente luate din celelalte limbi romanice mai importante;

b) necesitatea punerii de acord a limbii literare cu stadiul cel mai nou al științei moderne și transformarea ei într-un important factor cultural.

Petru Maior și Gheorghe Șincai sunt conștienți de necesitatea creării unei norme literare de exprimare. Samuil Micu încearcă să formuleze unele directive în vederea utilizării corecte a limbii române în *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, începută de el la Blaj, înainte de 1779 și completată de Gh. Șincai la Viena, unde apare în 1780.

Lucrarea e scrisă în limba latină, însă exemplele și dialogurile sunt redată în limba română. Importanța lucrării constă, mai întâi, în faptul că e cea dintâi gramatică în care, pentru scrierea limbii române, se folosește alfabetul latin.

Petru Maior și-a exprimat opiniile despre limbă și ortografie în mai multe lucrări: *Dizertație pentru începutul limbii române* și *Dizertație pentru literatura cea veche a românilor* (ambele publicate la sfârșitul lucrării *Istoria pentru începutul românilor în Dahia*, Ed. a II-a, Buda, 1834) și *Dialog pentru începutul limbii române*. De asemenea, Petru Maior a lăsat în manuscris fragmente dintr-o gramatică (*Dizertație despre articlii limbii românești și Fragmente sintactice*) care au fost publicate mai târziu.

În privința latinității limbii române, Petru Maior era de părere că limba latină clasică s-a format din limba latină populară, din care au derivat apoi toate limbile romanice, inclusiv limba română. Petru Maior nega, totodată, influențele limbii autohtonilor asupra limbii latine, recunoscând, totuși, influența limbilor slave asupra limbii române și subliniind că această influență s-a exercitat mai ales asupra lexicului, structura gramaticală a limbii rămânând latină. Tendințele exagerate, puriste ale lui Petru Maior apar cu limpezime atunci când el enunță opinia că s-ar putea proceda la o eliminare a cuvintelor slave din limba română.

O altă lucrare importantă, în care se încearcă rezolvarea practică a problemelor neologismelor e *Lexiconul de la Buda*, a cărui valoare constă în primul rând în lărgirea vocabularului. Scopul lucrării a fost nu de purificare a lexicului, ci, mai ales, de normare a materialului lingvistic existent. Prin gramatici, dicționare, și tratate

filologice, corifeii Școlii Ardeleane oferă burgheziei române în ascensiune modalități practice de cunoaștere și cultivare a limbii române.

Se știe că Școala Ardeleană s-a configurat, ca mișcare culturală, socială și ideologică în descendența iluminismului, în perioada de destrămare a feudalismului, în contextul unei efervescențe revoluționare pe plan european.

Nicolae Iorga remarcă, subliniind importanța acestei mișcări, că „într-un timp când nu are o literatură românească însuflețită de amintiri și de aspirații, într-un timp când nu se iviseră forme de stat cari să se întrupeze în vederea tuturor a aceleași mari amintiri și aceleași aspirații potrivite cu ele, într-un timp când orice frunte românească era aplecată spre pământ de stăpâniri străine, când sufletul românesc nu vorbise încă în nepieritoare forme literare, era nevoie de exagerarea ca puritate a acelui singur element de legătură a tuturor românilor, de reabilitate morală a lor, cari era limba. În ea s-a văzut curcubeul vremurilor mai bune, în numele ei s-au dat luptele de redeşptare; în acel semn am învins”.

Activitatea reprezentanților Școlii Ardelene pe plan politic, social și ideologic a continuat și a dezvoltat liniile directe ale acțiunii lui Inochentie Micu (Klein). În anul 1791, cum se știe reprezentanți de frunte ai Școlii Ardelene au redactat *Supplex Libellus Valachorum*, un memoriu politic care prin conținutul său este cel mai important document politic al românilor transilvăneni. Operă colectivă, întocmită de mai mulți intelectuali cu o temeinică pregătire, *Supplex*-ul este, în fapt, o pledoarie vibrantă pentru drepturile politice și sociale ale românilor din Transilvania.

Pentru a-și fundamenta aceste revendicări, reprezentanții Școlii Ardelene au formulat, în tratatele și lucrările lor de istorie și filologie, argumente de ordin istoric, lingvistic și demografic. Ei au susținut originea latină a limbii și a poporului român, acesta dovedindu-se cel mai vechi popor din Transilvania.

În investigarea evoluției preocupărilor cu privire la unitatea limbii române literare, în conexiune strânsă cu procesul evoluției istorice, a luptelor politice și a frământărilor sociale, Școala Ardeleană a reprezentat un moment de cotitură și de referință. Ea marchează piatra de fundament pe care se vor clădi amplele eforturi viitoare, începutul unor preocupări care își vor lărgi în mod treptat

dimensiunile, intensificându-se și amplificându-și semnificația, până la triumful final al năzuințelor care i-au dat naștere și au alimentat-o de-a lungul timpului.

Receptând și valorificând în mod creator ideile iluminismului, dar preluând și unele elemente necesare din gândirea secolelor anterioare, Școala Ardeleană va jalona și îndruma direcțiile principale ale preocupărilor care vor urma, definind soluțiile și mijloacele adecvate pentru realizarea dezideratelor de ordin social, politic și cultural. Fenomen specific românesc, Școala Ardeleană este un produs al stadiului în care a ajuns procesul istoric unitar de dezvoltare a țărilor române și reprezintă, în același timp, o sinteză superioară a întregii gândiri sociale și politice românești până în secolul al XVIII-lea.

Analiza modului în care a fost discutată problema unității limbii de către reprezentanții Școlii Ardelene permite definirea relației acesteia cu unitatea națională, circumscrierea locului și a rolului ei în lupta pentru unitate politică, înfățișarea convingerilor și a principiilor avansate, care circulau în epoca respectivă. Se dovedește astfel că preocupările complexe, aprofundate, de mai târziu, legate de cultivarea și unificarea limbii române literare își au punctul de plecare hotărâtor în ideologia, gândirea și acțiunea prodigioasă a Școlii Ardelene.

Preocupările cărturarilor ardeleni cu privire la unitatea limbii române literare poartă, de altfel, amprenta trăsăturilor specifice realităților sociale și politice din Transilvania. Ele sunt în legătură directă cu eforturile românilor din Ardeal de a se afirma în plan politic, social și cultural, cu aspirațiile lor la unitatea tuturor românilor într-un stat național. În Transilvania, procesul dezvoltării sociale se armonizează cu procesul evoluției naționale, pentru că, așa cum afirmă David Prodan, „aici asuprirea sau lupta socială se împletește mereu și cu o asuprire sau o luptă națională”.

Acest resort al dublei asupriri, naționale și sociale, este foarte tranșant exprimat în răspunsul la petiția lui Inochentie Micu, precum și în articolul 6 al Dietei din anul 1744: „... dacă s-ar recunoaște și naționalitatea politică a românilor, s-ar răsturna constituția țării, pe de o parte, dar pe de altă parte, plebea românilor și a altor venetici și-ar face loc între națiuni și ar periclita drepturile, privilegiile, imunitățile și prerogativele celor trei națiuni recepte” (apud Alexandru Papiu-Ilarian, *Istoria Românilor din Dacia Superioară*, Viena, 1852).

Ideile, discuțiile și preocupările privind unitatea limbii române literare au ca suport solid conștiința unității naționale. Aceasta a constituit întotdeauna resortul primordial care a animat marile înfăptuiri politice și culturale și în numele căreia s-au desfășurat marile bătălii istorice.

În Transilvania, conștiința unității naționale cunoaște consacrarea definitivă prin *Supplex Libellus Valachorum* din 1791. Fără îndoială că *Supplex*-ul nu constituie un început, ci doar un important moment într-o organică și istorică luptă politică. El întrupează forma cea mai desăvârșită, mai avansată în care s-au condensat ideile și aspirațiile tuturor românilor din veacurile trecute și până atunci. Pe temeiul acestuia se va fundamenta ideologia revoluționară din secolul al XIX-lea, ale cărei origini se regăsesc în valorosul document politic.

În procesul dezvoltării conștiinței unității naționale sunt activate toate argumentele capabile să dezvoltă unitatea, să o fortifice și să-i sporească puterea de convingere. Iluminismul potențează lupta, care se desfășoară ca un proces propriu, îi descoperă argumente, atitudini și perspective noi, lărgindu-i orizontul și îmbogățindu-i consecințele. Având această menire, iluminismul profesat de cărturarii Școlii Ardelene nu poate fi limitat la aspectul cultural și științific. Nu îi lipsea nici finalitatea pe plan politic.

Toată lupta reprezentanților mișcării nu era, în esență, decât lupta politică, desfășurată în/ prin mijloacele culturii și științei, în condițiile cenzurii severe și ale prohibițiilor imperiale.

Tocmai factorii social-politici au impus și stimulat dezvoltarea culturii și științei. Scopul urmărit de autori, prin scrisul lor, era acela de a demonstra legitimitatea revendicărilor românilor, de a ridica masele la nivelul comprehensiunii propriilor interese și aveau mai puțin conștiința valorii contribuției lor la dezvoltarea științei respective. Necesitățile polemice impuneau cel mai adesea calitatea argumentelor și profunzimea cercetării. De aceea, la profilul conturat trebuie adăugat și aspectul național-politic, care nu lipsește iluminismului Școlii Ardelene.

Exprimată în mod plenar și concretizată prin lupta lui Inochentie Micu (Klein) și prin *Supplex Libellus Valachorum*, conștiința unității naționale este prezentă la toți promotorii Școlii Ardelene, fundamentând acțiunile întreprinse și animând operele acestora. Ea este pusă în evidență, mai întâi, prin opera lor istorică, în care, spre

deosebire de cronicari, scrutarea trecutului cuprinde pe toți românii.

În discursul său de recepție la Academia Română, Al. Papiu-Ilarian relevă și apreciază această concepție, care l-a călăuzit pe Șincai: „Șincai, în *Cronica* sa, e departe de a fi numai ardelean, el e român din toate părțile ambelor Dacii. *Cronica* sa e pentru toți românii... Șincai, mai fericit, începând de la Traian, nu scapă din mâini acest fir al legăturii comune... al unității române... până în zilele noastre”.

Corifeii Școlii Ardelene percep, cu o fină intuiție, însemnătatea copleșitoare a limbii în viața unei națiuni. Limba era considerată ca fiind expresia ființei naționale, semnul distinctiv al existenței sale. Cărturarii Școlii Ardelene au sesizat în mod corect și au definit cu obiectivitate intercon condiționarea care există între dezvoltarea limbii și dezvoltarea națiunii.

Comuniunea dintre limbă și istorie își are originea în gândirea Școlii Ardelene. Tot de aici derivă ideea interrelației dintre limbă și națiune, în gândirea corifeilor Școlii Ardelene, două elemente inseparabile, aflate într-o reciprocitate deplină. Ele se confundau în procesul luptei de emancipare, deoarece lupta pentru eliberarea națiunii însemna lupta pentru apărarea, ilustrarea și dezvoltarea limbii.

În gândirea Școlii Ardelene, legătura dintre starea limbii și existența națională se concretiza prin diverse aspecte particulare, ea cunoștea diverse forme de manifestare ce defineau însemnătatea complexă a limbii.

Cărturarii epocii sesizează, în acest mod, în primul rând, raportul dintre limbă și cultură, în cadrul căruia limba era socotită drept mijloc fundamental pentru cultivarea națiunii. Toți reprezentanții Școlii Ardelene au fost conștienți că cea mai importantă problemă a timpului lor ar fi instruirea, cultivarea maselor, ceea ce se poate face în mare măsură prin cultivarea și progresul limbii române.

Rolul copleșitor al cultivării limbii pentru prosperitatea națională este afirmat cu hotărâre de reprezentanții acestei generații de cărturari. Theodor Aaron, în *Scurtă apendice la istoria lui Petru Maior* (1828) observă că „cel dintâi... mijloc... spre cultivarea și procopsirea nații este cultivarea limbii”. Aceeași idee este exprimată și de Emanoil Gojdu în *Cuvântarea* sa din anul 1829, către boierii din Principate.

Autorii *Lexiconului de la Buda*, Samuil Micu, V. Coloși, Petru Maior, I. Cornelli, I. Theodorovici și A. Teodori, în opera lor impunătoare au fost călăuziți de aceeași convingere că limba reprezintă o modalitate de cultivare a spiritului național.

Petru Maior formulează, de altfel, un apel asemănător: „Au sosit acel timp bine primit ca românii, smulgându-se din grosul întuneric al urâtei neștiințe, să se deștepte a-și lămuri limba sa cea română și, lucrând cu bunul său talent, să se procopsească întru științe din care se naște întregirea minții”. Pe de altă parte, în scrisoarea sa (din 14 octombrie 1815) către episcopul Samuil Vulcan, I. Corneli îl înștiințează despre nevoia de a completa *Lexiconul* și, în acest fel, „a îmbogăți limba și a lumina nația noastră, carea întru exprimarea unor lucruri e săracă și lipsită de termeni expresivi”.

În viziunea corifeilor Școlii Ardelene, limba dobândește o nouă și majoră semnificație. Ea constituia un factor al coeziunii naționale, contribuind la apropierea și unirea vorbitorilor. Gh. Constantin Ruja extinde această misiune la întregul teritoriu lingvistic, accentuând că „datoria profesorilor e să răspândească cunoștința acestei limbi literare, care să formeze legătura atotputernică între toate elementele românești”.

Ni se dezvăluie astfel o nouă relație a cultivării limbii, aceea cu unitatea națională. Cu cât o limbă era mai cultivată, mai aleasă și mai îngrijită, cu atât își putea îndeplini mai bine, în condiții optime, menirea ei unificatoare și integratoare.

Studiile istorice și filologice ale reprezentanților Școlii Ardelene erau întreprinse nu de dragul științei pure, din rațiuni pur teoretice, „ci numai pentru a apăra cu știința poporul lor”, cum afirmă Mario Ruffini, în studiul său la *scuola latinista romena*. Gheorghe Bulgăr consideră că, în raport cu situația Transilvaniei, „lucrările fruntașilor Școlii Ardelene erau manifeste politice și spirituale, pledoarii pentru adevăr și dreptate, cu știință precisă, practică, nu simple derivate ale unei erudiții abstracte”.

În acest fel, istoria și limba capătă un caracter militant cu totul remarcabil. Interesul manifestat pentru cultivarea și unificarea limbii române literare își avea sursa în faptul că reprezentanții Școlii Ardelene erau „conștienți că ea este instrumentul principal de afirmare a unității noastre naționale și culturale” (D. Macrea).

În ideologia acelei epoci, cultivarea, consolidarea și unificarea

limbii literare erau privite ca un act de patriotism. Interesul pentru cultivarea limbii este apreciat, în această viziune, ca o îndatorire, ca o virtute patriotică.

Acest suport patriotic dădea ideilor și preocupărilor acestor cărturari o forță mobilizatoare cu totul specială. Iubirea „neamului” și a „nației” potențează, amplifică și adâncește interesul pentru limbă și stimulează preocupările acestea subordonate unor energii de natură ideologică.

De altfel, un asemenea imperativ este subliniat de către autori ca un resort determinant al tuturor eforturilor și aspirațiilor lor. Paul Iorgovici, în *Observații de limbă rumânească*, recunoaște interesul său pentru perfecționarea limbii: „Eu din ardoarea pentru nația mea n-am păstrat osteneala pentru a aduce limba aceasta la o stare mai bună”. Pe de altă parte, Samuil Micu recunoaște că dragostea pentru cultura patriei sale l-a stimulat în redactarea dicționarului: „Să scriu această carte m-a îndemnat numai iubirea pentru cultura și știința neamului meu”.

În același timp, suportul eforturilor lui Ion Budai-Deleanu era o foarte sinceră dorință patriotică, „de a vedea cândva și întru poporul românesc încai răsărind bunele învățături”. Autorul *Țiganiadei* mărturisește că același patriotism l-a orientat și în lucrările sale: „Îndemnul – iubire de neam, scopul – folosire de obște”.

Amorsată de Școala Ardeleană în circumstanțele cunoscute, pasiunea pentru limbă, căreia Timotei Cipariu îi va dedica întreaga sa voință și putere de muncă, se va transmite, amplificându-se mereu și va călăuzi preocupările tuturor intelectualilor din generațiilor următoare.

Exprimate prin glasul celor mai diverși învățați care aparțineau, într-un fel sau altul, Școlii Ardelene, aceste convingeri și principii converg către același rezultat final. Ele se constituie într-o adevărată conștiință a limbii, care se întemeia, în esență, pe recunoașterea semnificației multiple a limbii în viața socială, națională și culturală, pe înțelegerea exigențelor firești ale dezvoltării ei. Această conștiință a limbii însuma, în conținutul ei, convingerile cu privire la originea limbii, la valoarea și funcțiile acesteia, la rolul limbii în procesul renașterii naționale.

Conștiința lingvistică a Școlii Ardelene se integra, fără îndoială, în conștiința națională ca un domeniu al acesteia, îmbogățindu-i

neconținut conținutul. Pe temeiul conștiinței de limbă se dezvoltă, astfel, conștiința națională, conștiința unității.

Pătrunzând esența fenomenului, G. Ibrăileanu discerne și reține, în lucrarea sa *Spiritul critic în cultura românească*, tocmai acest aport al conștiinței lingvistice, cristalizată prin lucrările Școlii Ardelene, la consolidarea conștiinței naționale și a unității în rândul maselor populare, arătând că ea „ajunge până unde poate să ajungă – până la limită – și devine ceea ce e foarte important, o forță socială, un fenomen de progres”.

Conștiința națională și lingvistică exprimată cu atâta determinare în *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae* și dezvoltată de către reprezentanții Școlii Ardelene, a contribuit la dezvoltarea și impunerea conștiinței de sine a poporului, l-a ajutat să cunoască mai bine care sunt drepturile sale legitime și cum trebuie să lupte pentru dobândirea lor, să înțeleagă mai bine, mai limpede misiunea sa istorică.

Toate aceste principii ce alcătuiau conștiința națională și lingvistică a Școlii Ardelene au constituit suportul ideologic pe care s-au întemeiat discuțiile și preocupările privind situația limbii și perspectivele cultivării și unificării ei. Profilându-se pe acest fundal solid, mai amplu, unitatea limbii a constituit unul dintre obiectivele majore ale preocupărilor reprezentanților Școlii Ardelene.

Proporțiile pe care le-a cunoscut tratarea acestei probleme au fost determinate de mobilul care a stimulat activitatea celor mai mulți dintre cărturari și de scopul urmărit prin scrierile lor. Ei au fost îndrumați și stimulați în preocupările și căutările lor de două resorturi și intenții fundamentale: de a dovedi originea latină a limbii române și de a o face cunoscută străinilor, facilitând învățarea ei; preocupările legate de situația limbii române în acel moment, de satisfacerea cerințelor cultivării și unificării ei, fiind subsumate acestora.

Lucrările și eforturile cărturarilor Școlii Ardelene trebuiau să satisfacă, în primul rând, un scop teoretic-polemic, reclamat de imperativele luptei politice și unul didactic-utilitar, scopul intern, ca să zicem așa, propriu, legat de cultivarea și unificarea limbii române, având în raport cu celelalte finalități un raport secundar.

Într-un prim stadiu, prin elaborarea lucrărilor lingvistice se urmărea nu atât normarea limbii în vederea perfecționării și unificării ei, cât oferirea instrumentului necesar pentru a putea fi cunoscută și

învăţată şi pentru a se putea dovedi originea ei latină. Generalizând aprecierea făcută *Lexiconului de la Buda*, Nicolae Iorga arăta despre acesta că era o „demonstraţie, precum demonstraţii erau toate lucrările Şcolii Ardelene, o demonstraţie a originii romane pe care o avea poporul”.

Învăţaţii Şcolii Ardelene se străduiesc să aducă cât mai plauzibile şi mai numeroase dovezi pentru a demonstra menţinerea unităţii şi coeziunii limbii. Petru Maior, de pildă, se opreşte îndeaproape asupra acestei probleme, urmărind-o în evoluţia şi continuitatea sa. El constată şi accentuează menţinerea unităţii limbii române în diverse etape istorice, recurgând la numeroase argumente pentru a-şi ilustra teza, spre a-l convinge pe cititor şi a infirma supoziţiile adversarilor.

Unitatea limbii, în structura ei originară, nu a putut fi zdruncinată nici de contactul cu popoarele slave. Petru Maior observă cu multă obiectivitate că influenţa limbilor străine, şi mai ales a limbii slave, nu a alterat structura intimă a limbii române, care s-a menţinut, în esenţa sa, aceeaşi: „Însă slovenii de ţesătura limbii româneşti cea din lontru, nice cum nu s-au atins, ci aceasta au rămas întreagă, precum era când întâiu au venit romanii, strămoşii românilor în Dacia”.

Ideile cele mai importante ale gândirii lingvistice ale Şcolii Ardelene vor fi preluate şi vehiculate mult în perioada următoare de către cărturarii din cele trei ţări române, mai ales de către Alecu Russo, Negruzzi, Heliade, Timotei Cipariu, Bariţiu etc. sesizând diferenţierile existente, Petru Maior observă, în *Dizertaţie pentru începutul limbii româneşti*, că aspectul scris conservă o limbă mai unitară, spre deosebire de cel vorbit: „ba în cărţi nice nu au fără o dialectă singură”.

Preocupările reprezentanţilor Şcolii Ardelene pentru problemele limbii literare

Şcoala Ardeleană este o grupare de cărturari de formaţie iluministă, strâns legată de afirmarea burgheziei româneşti din Transilvania, Reprezentanţii Şcolii Ardelene (Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maior, Ion Budai-Deleanu) au căutat să legitimeze drepturile populaţiei româneşti din Transilvania prin argumente istorice şi filologice.

Ideile centrale în jurul cărora se cristalizează concepţia, ideologia şi activitatea lor sunt: latinitatea limbii române, originea

romană a poporului român și continuitatea românilor în Dacia. Chiar dacă unele dintre ideile latiniste ale reprezentanților Școlii Ardelene au fost, nu de puține ori, exagerate, rolul hotărâtor al Școlii Ardelene în formularea sistematică și în argumentarea ideii latinității limbii române este un element pozitiv pentru toată istoria culturii române.

Ideea dezvoltării limbii române literare în concordanță cu ritmul progresului științific și tehnic este subliniată în modul cel mai limpede în lucrarea lui Petru Maior *Istoria bisericii românilor* (1813): „Unde întru științele cele mai înalte nu ne-ar ajunge unele cuvinte, precum grecilor le iaste slobod în lipsele sale a se împrumuta de la limba elinească și sârbilor și rușilor de la limba slovenească cea din cărți, așa și noi toată cădînța avem a ne ajuta cu limba latinească cea corectă, ba și cu surorile limbii noastre, cu cea italienească, cu cea francească și cu cea spaniolească”.

În acest citat, Petru Maior expune două recomandări mai importante; anume, recomandarea de a se îmbogăți limba română și cu elemente din celelalte limbi romanice mai importante și, pe de altă parte, necesitatea punerii de acord a limbii literare cu stadiul cel mai nou al științei moderne și necesitatea transformării ei într-un important factor cultural.

Samuil Micu și Gheorghe Șincai sunt conștienți de necesitatea existenței unor norme literare de exprimare. Samuil Micu încearcă, astfel, să formuleze unele directive în vederea utilizării corecte a limbii române literare în *Elementa Linguae daco-romanae sive valachicae*, lucrare începută de Samuil Micu la Blaj, înainte de anul 1779 și completată și prefătată de Gheorghe Șincai la Viena, unde apare în anul 1780.

Această lucrare este scrisă în limba latină, însă exemplele și dialogurile sunt redactate în limba română. Importanța acestei lucrări constă în faptul că este cea dintâi gramatică a limbii române în care pentru scrierea limbii române se folosesc litere latine.

Utilizarea alfabetului latin a fost, de altfel, inițiată de Samuil Micu în anul 1779, prin lucrarea sa intitulată *Carte de rogaciuni pentru evlavia hornului chrestin*, în care este prezentă și cea dintâi enunțare a principiilor de ortografie ale Școlii Ardelene, principii ale ortografiei etimologizante.

Ortografia preconizată de Samuil Micu are unele trăsături care nu s-au păstrat (*cuvente, dente, fen, pane, camp, porta, sorte, horn, hoste*

etc.).

Față de prima ediție, ortografia propusă în ediția a doua din *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* (1805) este mult mai apropiată de ortografia actuală. De altfel, se poate spune că Samuil Micu și Gheorghe Șincai au părăsit în mod treptat pozițiile inițiale ale sistemului ortografic etimologizant și s-au orientat spre scrierea fonetică.

Deși gramatica lui Samuil Micu și Gheorghe Șincai conține o serie de erori, totuși, unele observații și remarci de aici rămân valabile și astăzi. Astfel de poziții și observații juste ar fi adoptarea formei populare a indicativului prezent de la verbul *a fi*, notarea unor forme populare de viitor (*eu oi fi*) sau de mai mult ca perfect (*eu am fost lăudat*) etc.

Și în domeniul sintaxei, alături de unele erori, pot fi identificate și o serie de reguli gramaticale juste: folosirea articolului hotărât și nehotărât, unele construcții cu substantiv și pronume, folosirea lui *pe* la acuzativ, precizarea cazurilor cerute de diferitele verbe etc.

În vocabularul anexat gramaticii sale, Samuil Micu include mai ales cuvinte din fondul de bază al limbii române, dovedind un latinism moderat. Astfel, din 457 de cuvinte incluse, aproximativ 350 sunt de origine latină, restul fiind format din elemente slave, maghiare, turcești, grecești sau împrumuturi din alte limbi.

De asemenea, sunt prezente unele cuvinte care se presupune că ar face parte din fondul autohton (*moș, spuză* etc.). Deși au acordat o atenție deosebită mai ales problemelor referitoare la originea latină a limbii române, preconizând, totodată, și înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin și formulând principiile de bază ale unei ortografii etimologice, pentru a apropia în acest fel cuvintele limbii române de aportul lor latin originar, Samuil Micu și Gheorghe Șincai au manifestat interes și pentru problemele referitoare la limba română literară din epoca lor.

Astfel, Samuil Micu, în prefața la traducerea *Bibliei* (Blaj, 1795), discutând limba *Bibliei de la București* din 1688 crede că această lucrare s-a tipărit „cu foarte întunecată și încurcată așezare și întocmire a graiului românesc, și mult osebit de vorba cea de acum obicinuită și mai ales de graiul și de stilul cel din cărțile bisericești”.

În acest fel, Samuil Micu este preocupat nu numai de problema clarității exprimării, ci și de aceea a muzicalității limbii. Pe de altă

parte, Gheorghe Șincai are și el preocupări constante cu privire la limba română literară.

În prefața la *Catehismul cel mare* (Blaj, 1783), Șincai își mărturisește efortul pe care l-a întreprins pentru alegerea unor termeni adecvați în vederea exprimării noțiunilor: „Încarea muncă a mea m-am sârguit cât am putut ca de la cuvintele și vorbele cele tocma românești nici cum să nu mă abat și depărtez, ci să le aleg, după cum pre unele locuri mai bine vorbesc românește decât pre altele”.

Se poate observa, în aceste enunțuri, tendința lui Gheorghe Șincai de a găsi un principiu de „selecțiune” a termenilor care urmează să pătrundă în lexicul limbii române.

Petru Maior și-a exprimat opiniile despre limbă și ortografie în mai multe lucrări: *Dizertație pentru începutul limbii române*, *Dizertație pentru literatura cea veche a românilor* (ambele publicate la sfârșitul lucrării *Istoria pentru începutul românilor în Dachia*, din 1834).

Alte lucrări ale lui Petru Maior sunt *Orthografia romană sive latino-valachica una cum clavi* (1819) și *Dialog pentru începutul limbii române*. De asemenea, Petru Maior a lăsat în manuscris fragmente dintr-o gramatică (*Dizertație despre articlii limbii românești și Fragmente sintactice*), care au fost publicate mai târziu.

În privința latinității limbii române, Petru Maior are o părere distinctă de aceea exprimată de Samuil Micu și Gheorghe Șincai, care considerau că limba română este rezultatul „coruperii” latinei clasice.

Petru Maior constată, astfel, că există o latină „gramaticească sau a învățaților” și alta a „poporului”, precizându-se că latina clasică s-a format din latina populară. În acest fel, se poate spune că Petru Maior consideră că latina populară stă la originea tuturor limbilor romanice, idee acceptată azi de către toți specialiștii în romanistică.

Precizând că și limba română își are originea în limba latină populară, sau vulgară, Petru Maior consideră că „limba românească e acea limbă lăținească comună, care pe la începutul sutei a doao era în gura romanilor și a tuturor italienilor”.

Petru Maior nega, totodată, influența limbii autohtonilor asupra limbii latine. El consideră că unele particularități ale limbii române (postpunerea articolului sau sunetul *i*) ar proveni din latina adusă de coloniști în Dacia.

Pe de altă parte, Petru Maior recunoaște influența limbii slave asupra limbii române, subliniind, însă, că această influență s-a

exercitat mai ales asupra lexicului, structura gramaticală a limbii române rămânând în esența și fundamentul său, latină: „slovenii de țesetura limbii românești cea de luntru nice cum nu s-au atins, ci aceia au rămas întreagă, precum era când au venit romanii, strămoșii românilor, în Dachia”.

Tendențele puriste ale lui Petru Maior apar limpede atunci când enunță părerea că s-ar putea proceda la o eliminare a cuvintelor slave din limba română: „Cuvintele care sunt de la sloveni vârâte în limba românească prea lesne se cunosc și ușor ar fi, de s-ar învoi românii spre aceia, a le scoate și a face curată limba românească”.

Atunci când continuatorii curentului latinist (Timotei Cipariu sau August Treboniu Laurian) vor încerca să practice ideea „purificării” limbii române prin eliminarea elementelor slave, ei vor crea doar o limbă artificială, un jargon nefiresc, ce va fi ridiculizat de scriitorii reprezentativi ai epocii (Vasile Alecsandri, Alexandru Odobescu sau Costache Negruzzi).

Ideile lingvistice puse în circulație de Samuil Micu, Gheorghe Șincai și Petru Maior au avut ecou în mediul transilvănean și au avut drept consecință dezvoltarea preocupărilor în domeniul studiilor de gramatică. Apar astfel o serie de lucrări de gramatică a limbii române, în ale căror prefețe sunt dezbătute și unele probleme care interesează evoluția limbii române literare.

Astfel, Ioan Molnar este autorul unei gramatici germane pentru studiul limbii române (1788). De asemenea, într-o prefață la o altă lucrare, *Economia stupilor* (1785), Ioan Molnar subliniază dificultățile pe care le-a avut de înfruntat, plângându-se de lipsa și „scăderea” în limba română a unor termeni necesari pentru a desemna anumite noțiuni: „Învățătura aceasta nu o am putut scrie în limba noastră cât s-o înțeleagă toți în toate laturile. Că pre unele locuri să ușăbește vorba, pentru lipsa și scăderea cuvintelor în limba românească și mi-am căutat să mă ajutoresc cu cuvinte împrumutate din alte limbi”.

Poziția lui Ioan Molnar apare cu și mai multă limpezime în prefața la traducerea *Istoriei universale* (1800) a lui Millot, în care se precizează: „Această istorie se ivește acum în limba românească (...). La așezarea aceștii istorii am împrumutat și cuvinte de la maica noastră limba latinească, că în unele părți și ținuturi sunt lăcuiitorii deprinși cu ele, iară pe alte locuri nu sunt obicinuite; pentru aceea le-am tâlcuit cu cuvinte de obște înțelegătoare, ca să răspundă folosului

și binelui peste tot mai sporiu”.

În secolele XVIII și XIX se pune cu destulă insistență problema necesității de a crea mijloace de exprimare a noilor noțiuni apărute. În principal, două sunt mijloacele de rezolvare a acestor probleme: împrumuturile de termeni din alte limbi și crearea unor termeni noi din materialul pe care îl pune la dispoziție limba din epoca respectivă.

Un alt discipol al latiniștilor a fost Radu Tempea, autorul unei lucrări intitulată *Gramatică românească*, tipărită la Sibiu în anul 1797. Este foarte interesantă încercarea lui Radu Tempea de a crea o terminologie gramaticală românească. Autorul consideră că gramatica are un rol deosebit în cadrul celorlalte științe: „măiestria gramaticească este începere și prețuire spre toate celelalte măiestrii și științe înalte”.

Autorul semnalează, în același timp, și unele deosebiri dialectale existente în epoca sa. În privința scrierii, Radu Tempea susține o ortografie etimologică, scriind *sole* (de la latinescul *solem*) în loc de *soare*, *omeni* (lat. *homines*) în loc de *oameni* etc.

Se poate constata însă că Radu Tempea nu împărtășește întru totul „purismul” celorlalți latiniști. El își dă seama că dacă s-ar reveni la „limba veche rămlenească”, s-ar ajunge la un limbaj identic cu latina sau italiana, iar cei care ar învăța o astfel de limbă n-ar mai putea înțelege „vorba obștească de acum obicinuită”.

Terminologia lui Radu Tempea nu s-a impus, însă, efortul său de clasificare a elementelor gramaticale ale limbii române este întru totul demn de elogiu.

Mai originală și, în același timp, de o importanță mai considerabilă pentru cultivarea limbii române este cartea lui Paul Iorgovici intitulată *Observații de limbă rumânească* (Buda, 1799). Paul Iorgovici consideră că îmbogățirea vocabularului se poate realiza mai ales prin derivare, adică prin formarea unor cuvinte noi din fondul latin, dar și din elementele aparținând limbilor romanice

O altă lucrare cu totul notabilă, în care se încearcă rezolvarea practică a problematicii neologismelor este *Lexiconul de la Buda*. Autorii lucrării au înregistrat un număr mare de neologisme care, în marea lor majoritate, s-au dovedit viabile.

Astfel de neologisme sunt încadrabile în domeniile economiei, politicii sau vieții sociale (*bancă, capitalu, creditoru, proprietate, rată, transportu, complotu, convenție, parlamentu, patriotu, politicu, condiție*,

conversație, familie, protocolu, societate).

Există, în cuprinsul lexiconului și neologisme din domeniile științelor naturii, medicinei sau literaturii (*climă, elementu, metalu, planetă, plantă, chirurgie, contagios, medicină, oculistu, respirație, epilogu, fabulă, paragraf, poezie, retorică, ritoru, strofă, fantazie, ghelosie, moralu*).

Valoarea *Lexiconului de la Buda* consă, în primul rând în lărgirea vocabularului limbii române literare prin împrumuturi din limba latină și din alte limbi, mai ales din limbile romanice.

În cazul *Lexiconului de la Buda*, scopul fundamental a fost nu acela de purificare a lexicului, ci, mai ales, de normare a materialului lingvistic existent. Prin gramaticile și prin dicționarul pe care îl publică, corifeii Școlii Ardelene oferă burgheziei românești în ascensiune modalități practice de cunoaștere și de cultivare a limbii române, contribuind în mod efectiv la modernizarea limbii și literaturii române, în primul rând prin caracterul normativ al lucrărilor lor.

Limba română literară și stilul în opera lui Ion Budai-Deleanu

În perioada în care scrie Ion Budai-deleanu, operele reprezentanților Școlii Ardelene au un caracter preponderent militant. Aceste opere, deși nu se încadrează în sfera literaturii artistice propriu-zise (*sunt tratate de istorie și filologie*), depășesc totuși cu mult rigiditatea cronicilor.

Expunerea acestor lucrări urmărește, în primul rând, să convingă și să demonstreze. În schimb, Ion Budai-Deleanu și-a manifestat înclinații destul de limpezi pentru poezie, el dorind să elaboreze „un product nou”. Ion Budai-Deleanu consideră că stilul poetic se deosebește de limbajul obișnuit, de stilul vorbirii cotidiene.

Aceste stil poetic nu permite cuiva să vorbească „de obște sau ca în voroava de toate zilele, ci mai vârtos are deosebite reguli și vorbește pe scurt, ba și multe cuvinte lasă afară și trebuie să înțeleagă ca și când ar fi puse”.

Intenția lui Ion Budai-Deleanu era aceea de a introduce în literatura română un gen nou de poezie, care reclama o limbă literară bogată și nuanțată, de o mare diversitate și cu largi posibilități de exprimare. Acest instrument lingvistic nu era însă, în acea epocă, pe deplin format. Materialul lingvistic al acestei perioade lasă impresia de nesiguranță, de căutare, de aspect nefixat, neprecizat în tipare stabile.

Această impresie decurge, fără îndoială, din lipsa de stabilitate a

formelor din toate domeniile limbii, astfel încât limba literară se afla în această perioadă într-o fază de tranziție. De altfel, Ion Budai-Deleanu resimte din plin, în elaborarea *Țiganiadei* acest handicap, al „neajungerii limbii”, autorul subliniind, însă, că „vremea ar fi însă începem o dată a ne cunoaște limba și a vorbi cum se cuvine”.

De altfel, autorul *Țiganiadei* a militat împotriva acestei „neajungeri” a limbii, contribuind la crearea unui stil poetic original, printr-o selectare riguroasă a modalităților de expresie, sprijinindu-se în permanență pe limba vie a poporului, pe expresia cotidiană.

Concepută la sfârșitul secolului al XVIII-lea și terminată în două variante până în anul 1812, *Țiganiada* a fost publicată de Teodor Codrescu în revista „Buciumul român”, în 1876 – 1877. A doua variantă, considerată de autor ca definitivă, a fost tipărită târziu, în anul 1925, de George Cardaș.

Ion Budai-Deleanu este și autorul poemului eroic *Trei viteji*, un poem cu implicații satirice și etice, ce are aspectul unui roman picaresc, prin redarea peripețiilor prin care trec personajele.

Se poate aprecia că, deoarece *Țiganiada* a apărut postum, limba și literatura română nu au putut fi influențate de această operă literară de o remarcabilă realizare artistică.

Limba literară a *Țiganiadei*, ca și limba literară scrisă din această epocă, are numeroase elemente specifice vorbirii populare, dar și numeroase elemente arhaice, care imprimă adesea limbii operei un caracter învechit, și chiar greoi.

Trăsătura esențială a acestei opere literare o reprezintă, cu toate acestea, caracterul său popular, deoarece elementele populare și regionale se împletesc foarte strâns cu cele arhaice, fiind greu de delimitat unele de altele.

Între trăsăturile fonetice ale *Țiganiadei* poate fi remarcată, mai întâi, alternanța dintre elementele vechi și cele noi. Spre exemplu, unele fonetisme vechi precum *aice, nice, pre, peste, a rumpe*, alternează cu corespondentele lor mai noi, care s-au păstrat: *nici, aici, pe peste, a rupe*. Un exemplu al acestui fenomen fonetic este și următorul: „Poeticul cheamă pe preoții lui Dionis, adică pre cei ce-l cinsteau”.

Se pot remarca, de asemenea, și unele fonetisme cu diftongii modificați, precum în limba veche: *dacă, mearsă, neînțelese, trimisă*, dar și unele forme noi, cu diftongul redus: *dacă, mersă* etc. Se menține, de asemenea, fonetismul regional și arhaic al unor cuvinte (*a îmbla*,

împotriva, a se preîmbila, a se rădica, răsipă).

Alte trăsături fonetice, de asemenea semnificative, sunt: trecerea lui *a* (neaccentuat) la A: *bălauri, lăținește, păhară, tiranie*; sau trecerea lui *a* (neaccentuat) la a: *îmbrăcat, lăsând, săracă, scăpare, țărani*. Se remarcă, pe de altă parte, și palatalizarea labialelor și a dentalelor, în unele cuvinte precum *desghinat, rășchierate, gevoie* etc.

Consoanele labiale *p, b, m, v*, nu sunt palatalizate. Acestea, precum și consoanele *r, s, z, ț* modifică vocalele care le urmează. Astfel, *e* se transformă în *a* (*însămnare, înțelege, învelit, număroasă, oțal, stăjariu, văzmânt, zăfir*), dar apar și unele forme ca *însemnare, a înțelege* ș.a.

De asemenea, *i* se transformă în *!* (*a împărți, nestâns, sâli, singur, țânc, zile*. Unele forme literare ca *a păți, singur, silit, stricat, zile* reflectă orientarea spre graiul muntean. Sub influența acestor forme, se ajunge la unele false regresii, precum *țarmuri, căpățână, pământeni, strâns, tânăr, zână*.

De asemenea, trebuie remarcată monoftongarea lui *ea* în *a*: *asară, grăbască, împărțală, să păzească, tocmală, treabă, țapă, vra*. După aceleași consoane, *i* nesilabic dispare (*cine-m va spune, ț-am fost dat, îmi pare*) alternând cu forma literară (*să-mi iasă, ți-oi cânta*). Aceste modificări vocalice pe care le provoacă consoanele *p, b, m, v, r, s, z, ț* au și consecințe în plan morfologic.

Spre exemplu, unele substantive neutre au terminația de plurală, în loc de *e*: *brață, izvoare, obrază, odoară, păhară*, iar formele de conjunctiv prezent (*să iasă să pogoară*) se confundă cu formele de indicativ prezent, datorită terminației.

Din punct de vedere al morfologiei, există câteva particularități morfologice vechi și populare. Astfel, se întâlnește articularea numelor proprii (*Brațul, Dondul, Neagul*), dar și articularea pronumelui relativ (*care, carele*).

O altă particularitate este articularea substantivelor masculine și neutre cu *u*: *capu', cuvântu', lucru, război, viziriu*. Cu toate acestea, sub influența limbii scrise, Ion Budai-Deleanu încearcă să se conformeze normei, utilizând articolul hotărât *!* (*focul, moșul, tiranul, omul, steagul*).

Se produc însă, nu de puține ori, și alternanțe morfologice: „Căzând calul peste o râpă lungă, căzu călărețul fără ispită cu capu' în gios”. O altă trăsătură arhaică este utilizarea formelor de pronume

nehotărât fără articol: „la une cronice”, „pe une locuri”, dar și a subiectului nearticulat: „Au pus în frunte să meargă bucate”, „când răsărea soare”.

Câteodată, formele nearticulate specifice limbii vorbite apar alături de cele articulate: „toată mulțimea adunată lăudă Sfat și vorbele sfinte” sau „începea a mișca mâinile și picioare”. Se mai poate preciza că, uneori, lipsa articolului la substantive este condiționată și de unele necesități prozodice.

O altă particularitate este prezența unor substantive feminine cu pluralul în *e*, precum în limba română mai veche: *barbe*, *ciredes*, *cronice*, *gropi*, *inime*, *lumine*, *stânci*, *râpe*, după cum se întâlnesc și unele dublete de tipul *lacrimi* / *lacrimi*, *mreje* / *mreji*, *adânce* / *adânci*, *lunge* / *lungi*.

Ca fenomen popular se poate observa utilizarea acuzativului cu prepoziția *de*: „vaietul de maica obidată”, „împrejur dă țigănie”, „în mijloc de războaie” și folosirea unor construcții cu prepoziția *ta*, cu valoare de dativ („a Romicii față mai la mulți tineri țigani plăcusă”, „de toți ce te beu pururi faci haz”).

Ca fenomene arhaice și populare se pot pune, de asemenea, în lumină următoarele aspecte morfologice: vocativul cu terminația *e* (*boabe*, *coadre*, *oame*), alături de vocativul în *-ule* (*Bumbule*, *Sfârcule*), lipsa lui *pe* la acuzativul pronumelui relativ *care* („fapte care ei n-au făcut”, „din iscoade încredințate care trimisesem sus”), dar și prezența lui *pe* atunci când nu este strict necesar: „a aduce pe soiul nostru la oarecare rânduială” sau „Tulburează pe biata noastră mulțime”.

Articolul posesiv invariabilă este un fenomen lingvistic obișnuit în acea epocă („nemaui a Europei”, „Stihuri a mele”, „a noastre biserici”).

Superlativul la adjective se formează cu ajutorul lui *prea*, *foarte* și *mult*: „pre bun cântăreț”, „hârtie mult răbdătoare”, „vechie foarte pergamină”. Adjectivul pronominal este utilizat, ca în limba română veche, în locul pronumelui personal la genitiv („Craii creștinești lăsând a sale țări de jaf”), ca și în limba veche, pronumele relativ *care* ține locul pronumelui demonstrativ, la început de propoziție („care făcându-se după poruncă, toți muriră”). Pronumele demonstrative apar, și în forma lor veche (*cela*, *cesta*, *această*) și în forma nouă (*acela*, *acesta*, *aceala*, *aceasta*).

Între pronumele nehotărâte, se întâlnesc unele forme vechi,

neobișnuite sau rare astăzi: *fiece, fieșcare, fieștine, nescare, neștine*. Există și câteva forme populare de pronume nehotărât (*măcar ce, măcar câți, oarecâte*), dar și de pronume demonstrative (*asta, alantă, estea, ahasta, ha, hele*).

Pe de altă parte, pronumele de întărire e mai frecvent și mai răspândit decât în limba actuală. Uneori, acesta apare și independent, înlocuind pronumele personal: „căci înșii vedeți”, „însumi nu știu”, după cum alteori întărește un pronume sau un substantiv cu care nu se acordă întotdeauna („el însuși”, „eu însuși”, „însuși a ta”). De asemenea, se păstrează unele forme vechi și populare, de exemplu, forma veche a numeralului colectiv *îmbe* (amândouă), ca și o formă de genitiv neobișnuită a numeralului ordinal: *a duor*, dar și *al doie, a doia*.

În domeniul verbului, trebuie consemnată marea frecvență a verbelor iotacizate (*să puiau, să spuiau, să auză, să cază, să crează, să rămăie, să simtă, să vază, puind, viind*).

La indicativ prezent și conjunctiv prezent alternează, la anumite verbe, formele cu și fără sufixul *esc* sau *ez*: *înceată, întârzie, să lucreze, să mângâiască, visază*. La indicativ prezent, există câteva forme populare, precum *amurte, încap, sparie, îs*. La indicativ perfect simplu se înregistrează unele forme mai vechi ca: *fum, face, adausără, dede, dederă, stete, steteră*. La indicativ imperfect și mai mult ca perfect, persoana a treia, predomină formele mai vechi: „Toți să mira”, „lui să închina nenumărate noroadă”, „Turcii intrasă în țară” etc.

Pentru perfectul compus al indicativului, persoana a treia singular se menține construcția veche cu auxiliar la persoana a treia plural: „Vlad vodă au armat țigani”, „poeticul au greșit”. Viitorul indicativ se formează cu conjunctivul, precum în limba veche: „va s-ajungă”, „va să se certe”, „va să pară”, dar și cu infinitivul („vor rămânea”, „voi tăia”).

E utilizată de asemenea, și forma construită cu verbul *a avea* și *conjunctiv*: „Noi avem să stăm cu vitejie”, „are să ajute păgânilor”, dar și forma cu auxiliarul redus: „n-oi ajunge”, „care n-a ieși este un calic” etc. La conjunctiv prezent se observă și unele forme populare și regionale: *să arete, să bee, să dee, să iee și să iaie*.

Infinitivul lung apare, uneori, în același vers, alături de forma scurtă: „A vorbi și sfătuiare poate”.

În cazul adverbilor și al locuțiunilor adverbiale, se observă prezența unor forme vechi și populare (*așijdere, fără = decât, drept*

aceasta, mai *vârtos*), dar și unele forme mai noi: *amintere*, *oarecând*, *într-acea*.

Prepoziția *la* este folosită, adesea, în locul prepoziției *în*: „Să nu ne amestecăm la bătaie”, „multe să află netrebnice la limba noastră”, „este scris la Biblie”, sau alternează cu *în*: „Fiind eu în Eghipt/ Tot aici sunt la Eghipt”, după cum prepoziția *asupra* se construiește cu acuzativul, în loc de genitiv: „Asupra nearmați și de a ta seamă Argineanul sabia nu poartă”.

În domeniul sintaxei, există numeroase construcții specifice limbii române vechi. Astfel, se întâlnește destul de frecvent construcția cu dativul: „de n-aș fi întâi născută ție”, „jurat vrăjmaș turcescului nume”, „boierii pizmuia lui Vlad”.

Genitivul determinărilor și al apozitiilor de pe lângă substantivele sau pronumele în genitiv este, de asemenea, des întâlnit: „Omer este de bună seamă începătoriul... acei înaltei neasemănate poezii”, sau „A Ilenii domniței frumoase ș-a lui Arghin dragoste fierbinte”.

Este folosită și negația simplă: „nice eu mă încredințez în putere”, sau „niciunul lasă pe altul să-și fârșească vorba”, dar și lipsa reluării complementului în acuzativ sau în dativ: „Pe Parpanghel abia la viață întoarce mamă-sa isteată” sau „Altora se lăuda place, „nu să ar cădea mie” etc.

O altă trăsătură specifică a limbii literare a *Țiganiadei* este frecvența gerunziului, care înlocuiește uneori propoziții temporale sau condiționale: „când fu spre zio el se trezește, fiind încă ea în somn afundată”.

Sintaxa limbii din *Țiganiada* se apropie foarte mult de sintaxa limbii populare, mai ales prin construcția propozițiilor secundare. Astfel, completiva directă este construită adesea cu conjunctivul: „căci nu putea să creadă să fie în bucate atâta pradă”, completiva circumstanțială de timp introdusă prin *cât*, *cum* sau *dacă* („Cât glasul sună, voinic ochi întoarsă”, „Pe care cumu-i vine nainte”, „Și părea că nu să teme de zece, dacă scoasă sabia din teacă”.

Propoziția subordonată condițională este construită cu ajutorul conjunctivului prezent sau perfect, cu ajutorul conjuncției *de* (= *dacă*) și cu forma inversă a viitorului („Săracu-și făcea moarte să fi avut un cuțit la sine”, „De sultanului de dâșii îi pasă, vie să și-i ducă” și „Cine știe vedea-ne-vom vreodată”).

Propoziția subordonată concesivă este introdusă prin *măcar* că: „Măcar că calu inimos îl duce”, „Căci cunoștea pe Vlad foarte bine, măcar că era în haine străine”.

Topica *Țiganiadei* prezintă numeroase inversiuni, dislocări, intercalări de cuvinte sau de propoziții. Astfel, atributul este așezat înaintea substantivului: „Sosit-au de tine hotărâtă vreme”, după cum, alteori, construcția atributivă este dislocată de predicat („Pe lângă aceasta, multe încărcate sosiră și care de bucate”).

Vocabularul epopeii prezintă o mare diversitate lexicală, el cuprinzând cuvinte vechi și populare, care au dispărut din limbă (*libovie, a oborî, a se oști, a se pogorî, a purcede, a via*), dar și cuvinte și sensuri populare regionale (*bucate, clisă, dârdală, pită, ghizdav, tină, o țără, foale*).

Neologismele sunt mai numeroase în anumite episoade. Există un număr mai mare de neologisme în fragmentele privitoare la organizarea statală, la război și la armată (*anarhie, dictator, invalid, ministru, onor, politică, republică, noblu*), în autocomentarii sau în discuțiile despre meșteșugul scrisului (*acțent, auriu, critică, imn, operă, orighinal, product, satiră*) sau în exprimarea unor noțiuni noi, din domenii diverse de viață (*curios, egoist, elegant, emisfer, intrigă, musică, practică, sferă, teorie*).

Necesitatea unei exprimări diversificate l-a determinat pe Ion Budai-Deleanu să recurgă la derivație. Cele mai frecvent utilizate prefixe sunt *ne* (*neblând, necrunt, nepace, netihnă*), în alternând cu forme mai vechi, neprefixate: mulți/ înmulți, prejur/ împrejur, spăimântat/ înspăimântat, tâmplare/ întâmplare sau prefixul *pre* (*prevărsa, previnde*).

Majoritatea sufixelor utilizate de Budai-Deleanu sunt productive și astăzi: *le* (*boierie, curăție, tinerie*), *ime* (*cruzime, iuțime*), *are* (*îndrăznire, stăpânire*), *atate* (*creștinătate, păgânătate*).

Din vorbirea populară, Budai-Deleanu preia numeroase elemente ale stilului oral, care imprimă expunerii un caracter spontan, natural. Se folosesc, de asemenea, interogații, exclamații, interjecții, diminutive, locuțiuni, proverbe și zicători. Trebuie precizat, de altfel, că Ion Budai-Deleanu este și autorul unei gramatici a limbii române, intitulată *Temeiurile gramaticii românești*, interesantă prin câteva sugestii viabile, care au rămas până astăzi.

Chiar dacă nu a constituit un factor activ în evoluția limbii

române literare, datorită publicării ei târzii, când normele limbii literare erau deja fixate și consolidate, totuși, *Țiganiada* rămâne, cum s-a spus, un caz de dezvoltare izolată a limbajului poetic românesc, o mărturie elocventă a posibilităților de dezvoltare ale acestuia la un moment istoric determinat.

CAPITOLUL VII

LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ ÎN PERIOADA PREMODERNĂ

Scriitorii din perioada de tranziție

Ceea ce caracterizează limba literară de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea este faptul că ea este tributară în mare măsură trecutului, având un vocabular încărcat cu elemente turcești și neogrecești.

Pentru a exprima noțiuni noi, scriitorii din această epocă recurg la neogreacă, turcă, latină, italiană, franceză, germană. Ca o consecință a transformărilor politice, economice și sociale din Țările Române, elementele turcești și cele neogrecești vor fi înlocuite cu neologisme prin care limba română literară se modernizează, exprimând noțiuni, concepte și idei noi.

Ienăchiță Văcărescu

Ienăchiță Văcărescu este primul poet liric din această perioadă de tranziție spre perioada modernă a literaturii române și a limbii române literare. În anul 1787, Ienăchiță Văcărescu publică la Râmnic *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielelor gramaticii românești*, lucrare ce era terminată încă în anul 1780.

În același an, 1787, gramatica lui Ienăchiță Văcărescu apare și la Viena, însă fără prefată, într-o ediție destinată școlilor românești din Imperiul habsburgic.

Între anii 1788 și 1791, Ienăchiță Văcărescu redactează *Istoria preaputernicilor împărați otomani*, ce va fi publicată mai târziu, în anul 1863, de Alexandru Papiu Ilarian. Tot de la Ienăchiță Văcărescu ne-au rămas, în manuscris, și câteva dicționare: român-german, german-român, român-turc, turc-român.

Ienăchiță Văcărescu a scris și versuri, dintre care o parte, cu caracter liric, didactic și moralizator sau epic au fost date ca exemple în capitolul de poetică al *Gramaticii* din anul 1787. De asemenea, în *Istoria preaputernicilor împărați otomani* viața fiecărui sultan conține sau se încheie cu câteva versuri.

Alte versuri, cu caracter liric, au circulat oral sau în copii

manuscrise. Cele mai cunoscute poezii ale lui Ienăchiță Văcărescu sunt *într-o grădină*, *Amărâtă turturea* și *Spune inimioară, spune*. Lucrarea *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielilor gramaticii românești* este structurată pe două părți: o parte, cea mai întinsă, conține noțiuni de gramatică, iar cea de a doua, mai restrânsă cantitativ, cuprinde unele noțiuni de versificație și de poetică.

În prima parte, Ienăchiță Văcărescu are ca model o gramatică italiană, iar pentru partea a doua o gramatică grecească. Prefața lucrării lui Ienăchiță Văcărescu este demnă de interes nu numai pentru informațiile privitoare la istoria românilor, ci și pentru opiniile cu privire la istoria limbii române și observațiile privitoare la limba literară contemporană autorului.

În viziunea lui Ienăchiță Văcărescu, limba română s-a „strămutat” și prezintă unele diferențieri dialectale, datorită lipsei gramaticii și absenței unui învățământ adecvat.

Ienăchiță Văcărescu este de părere că vechii locuitori ai ținuturilor românești au adoptat în biserică limba slavonă iar „limba rumânească o avea numai pentru a grăire și pentru negoț și trăbăluiri politicești”.

În aceeași prefață, autorul constată inexistența unei terminologii științifice în limba română și insistă asupra necesității introducerii neologismelor. De asemenea, autorul observă, în legătură cu conjugarea verbelor, că „limba rumânească urmează limbii talienești și celorlalte ce sunt asemenea aceștia, carele au începutul din limba latinească”.

Partea destinată gramaticii din această lucrare conține o introducere în care se încearcă clarificarea noțiunii de gramatică, se dau câteva cunoștințe de fonetică, noțiuni detaliate de morfologie, noțiuni de ortografie și de sintaxă.

În partea consacrată poeziei, se explică unele figuri de stil și, pornindu-se de la structurile metrice latine, grecești, italiene, se analizează tehnica versificației.

Pentru Ienăchiță Văcărescu, gramatica este „meșteșugul cuvântului care arată construcțiul sau syndaxis, adică alcătuirea părților cuvântului, și orthografia, cu care să poată neștine a scriere bine și meșteșugește”.

Pe de altă parte, în *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielelor gramaticii românești*, Ienăchiță Văcărescu are

marele merit de a fi cercetat „limba patriei noastre”, cum o numea el, pornind de la atestările ei în diferite epoci.

Ultimul capitol al cărții, *Pentru construcțiunea figurată*, constituie un început de studiere atentă în domeniul stilisticii și al poeticii.

Există, din punct de vedere lexical, în această lucrare, termeni de proveniență italiană, dar de origine latină (*grammatica, dicționarul, pronunție, pronume, verbu, propozițiune, congiunctiune, gheueru, dimostrativu, soghet*), termeni de origine greacă (*ritorismu, syntaxis, orthografia, lexis, prosodie, accentu, frasis, ellipsis, pleonasmu, laconismu, dactylos, exametru, pendametru, iamvos, trohios, spondiu*) sau termeni de origine slavonă (*slovă, glasnice, slomnirea*).

Se remarcă, în legătură cu terminologia lingvistică folosită de Ienăchiță Văcărescu, predominarea termenilor de origine italiană, alături de cei grecești. Ienăchiță Văcărescu este, de fapt, un promotor al curentului italianizant în cultura și literatura română.

O bună parte din terminologia italianizantă și grecizantă a lui Ienăchiță Văcărescu a fost reluată de Iordache Golescu în *Băgări de seamă asupra canoanelor grămătițești*, lucrare apărută în anul 1840 la București.

Cei mai mulți dintre termenii italianizanți au dispărut din limbă, în schimb, majoritatea termenilor de origine greacă, adaptați fonetic și morfologic la structura limbii române, s-au păstrat în limba română literară. Se poate remarca de asemenea că autorul face, de câteva ori, referiri la unele variante regionale, în legătură cu formele verbale.

Ienăchiță Văcărescu constată că *vreau* și *potu* din Moldova sunt forme regulate, în comparație cu *voi* și *pociu* din Țara Românească, forme neregulate.

Autorul observă că în conjugarea multor verbe moldovenii și ardelenii respectă regulile granațieale. În capitolul de sintaxă, Ienăchiță Văcărescu, bun cunoscător al limbii vorbite, înregistrează unele fenomene de fonetică sintactică, foarte frecvente în epocă (*avân vorbă, las să meargă, într-acest feliu*).

În lucrarea *Istoria preaputernicilor împărați otomani*, Ienăchiță Văcărescu se inspiră din izvoare turcești, grecești, franceze, italiene, dar, deopotrivă, din tradiția orală.

Opera este oarecum disproporționată, pentru că în prima parte expunerea este prea sumară și cu multe lacune, în timp ce partea a

doua conține numeroase amănunte cu caracter personal, autobiografice.

Expunerea este realizată într-un stil greoi, fapt remarcat, între alții, și de Nicolae Iorga: „De la început până la sfârșit forma apare săracă, de o simplitate insuficientă și stângace, limba e de o împestritătură de decadență (...). Mai ales cât timp istoricul se reazemă pe izvoare scrise, stilul are această înfățișare petecită, macaronică”. Construcția frazei este adesea artificială, iar vocabularul abundă în elemente turcești și neogrecești.

Procentul neologismelor de origine italiană este, aici, mai redus decât în lucrarea de gramatică. Există elemente lexicale turcești (*sângeac, tevarihuri, mansupu, haliți, sumazuri, ramazan, bairam, cadiu, vezici, ieniceri*), elemente lexicale grecești (*sympatrioți, idolatri, ethică, armadă, stratighimă, procopseală*) sau elemente italiene (*discorsuri, succesor, prigionieri, conditione, rebelione, protetione, asediu, conformatione*) și rusești (*comandir, gvardie*).

Prin faptul că a rămas în manuscris până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, această lucrare a lui Ienăchiță Văcărescu nu a contribuit la dezvoltarea limbii române literare. Totuși, ea rămâne ca o mărturie importantă a stadiului și profilului limbii române literare din epoca de tranziție, o epocă în care influențele mai vechi, neogreacă și turcească, se exercită încă destul de puternic, iar influențele noi, mai ales cele latino-romanice și rusă, ce vor contribui decisiv la modernizarea limbii române literare, își fac loc alături de celelalte.

Dacă versurile de preamărire a sultanilor din lucrarea cu caracter istoric sau versurile date ca exemple în capitolul de poetică al gramaticii sunt artificiale și lipsite de viață, poeziile lirice, în ciuda caracterului lor minor, datorat sentimentalismului și unor procedee stilistice banale), au contribuit la constituirea unui limbaj poetic românesc.

Meritul esențial al acestor poezii constă în faptul că autorul folosește o limbă și o structură ritmică și metrică foarte simplă, ca în poezia populară. Limbajul poetic românesc se va maturiza odată cu eliberarea lirismului de sentimentalism, cu apropierea ei de realitățile sociale și de natură și odată cu asimilarea procedeelelor stilistice populare.

Cele mai multe dintre poeziile lui Ienăchiță Văcărescu sunt scrise într-o manieră populară și după modele anacreontice. *Amărâtă*

turturea, de exemplu, este inspirată dintr-o doină populară, însă creația lui Ienăchiță Văcărescu este oarecum diluată, poezia pierzând din intensitate, păstrându-se, totuși, melancolia și duioșia specifice sentimentului pierderii celui apropiat.

Această creație se remarcă, din punct de vedere lingvistic, printr-o serie de fonetisme populare (*turturea, singurea, livede*), folosite mai ales din necesități de rimă.

Poetul valorifică și expresivitatea unor forme diminutive (*păsărică, soțioară*), dar și unele forme lingvistice preluate din graiul muntean.

Contribuția lui Ienăchiță Văcărescu la dezvoltarea limbii române literare este inegală. În timp ce în lucrarea sa de istoriografie se pot întâlni influențe vechi mai numeroase, din limba turcă și neogreacă, cu tendințe de modernizare, prin împrumuturi savante din limbile romanice, opera sa lingvistică încearcă să utilizeze o terminologie nouă (*italiană și grecească*), pe care limba română literară nu a păstrat-o decât parțial.

Iancu Văcărescu

Iancu Văcărescu a contribuit în mod deosebit la dezvoltarea limbii române literare. Limbajul său poetic, deși superior aceluia al lui Ienăchiță Văcărescu, se caracterizează prin unele trăsături contradictorii, căci numeroase calități stilistice se întretaie cu un puține stângăcii.

Cea mai cunoscută și apreciată poezie a lui Iancu Văcărescu este *Primăvara amorului* (*sau o zi și o noapte la Văcărești*). Poezia se reliefează prin ritmul său dinamic, ea sintetizând și curente literare care și-au exercitat influența asupra lui Iancu Văcărescu.

Astfel, poezia este clasică prin forma versurilor, prezența unor divinități și a unui decor mitologic, prin concepția asupra sentimentului iubirii, dar ea se resimte și de influența scriitorilor francezi din secolul al XVIII-lea, ca și de influența literaturii populare și a celei lăutărești.

Față de predecesorii săi, poezia lui Iancu Văcărescu se distinge prin varietatea sa tematică, fapt care a impus, în fond, și diversificarea modalităților sale expresive și stilistice.

În creațiile de inspirație istorică, Iancu Văcărescu cultivă cu precădere versul amplu, de 14 și 15 silabe. Din această cauză, datorită structurii savante a versului, Iancu Văcărescu recurge la inversiuni

nefirești, care nu reflectă realitatea limbii române.

În ceea ce privește respectarea normelor limbii române literare, creația poetică a lui Iancu Văcărescu este lipsită de unitate. Astfel, particularitățile arhaice alternează cu trăsăturile moderne sau populare, regionalismele întâlnesc adesea forme ale limbii române literare, după cum forme corecte ale limbii sunt concurate de forme incorecte.

La nivelul trăsăturilor fonetice, se întâlnesc arhaisme („Arme împotrivă-i are”, *a se împotrivi, lăcuința, stomah, primire, dat tuturor, încorunat, a ohta* etc.). Există, de asemenea, fonetisme muntenești, care mai târziu se vor impune ca normă supradialectală (*blestemul, mâine, pâine, necaz, tocmai, seama, șarpe, șade*) sau regionalisme caracteristice graiurilor populare muntenești, care, treptat, vor fi abandonate de limba literară.

Se întâlnește, de asemenea, transformarea lui *e* în *a* și a lui *i* în *î*, după consoanele *’s, ș*, (*să jărtfesc, sâlnic, șad, șazănd, șerpuiește, slujind, m-așz, înșălătoare, mă-nfățișz, privigătorile, lacrămă, lăcrămare*), dar și reducerea diftongului *ea* în cuvinte izolate și în cadrul foneticii sintactice (*razim, să se sfârșească, iată-ngrijaște*). Există, de altfel, și câteva false regresii ca *război, zvon, nu izbutește, groasnice*, dar și o serie de alternanțe (*perire / pierire, pe / pă, peste / peste*) sau eliziuni (*l’acel cântec, s-am parte*) etc.

În cadrul morfologiei, se poate spune că unele substantive nu au o formă stabilă (*sceptr, rolă* etc.); adesea, din rațiuni de versificație, sunt folosite și unele forme de plural neobișnuite (*voi, cinsti, planeți, râsuri, gropi, feți, albi omori, pasuri, voințe*).

În ceea ce privește articolul, sub influența unor graiuri populare, lipsește adesea articolul hotărât *l* (*crângu, scaunul, palatu*), după cum se folosesc forme nearticulate în loc de cele articulate: „Ca cristal unda lin șerpuiește”. În cazul pronumelui, se folosește adjectivul pronominal demonstrativ *ast* (*ast loc, din ast număr*), iar pronumele nehotărât apare în forma veche și populară: *oareșice, fieșcare*.

În cadrul verbului, la persoana a treia plural la modul indicativ prezent există numeroase verbe de conjugare întâi cu desinența zero (*pasc, alerg, se joc, șad, răvărs* etc.). De asemenea, se folosește, fără să fie nevoie, sufixul verbal – *ez* (*apropii, înviez*), dar și iotacizarea verbelor, specifică graiului muntean (*să ascunz, s-auz, să râză, s-o simtă, spui, să-ți spui*).

Există și unele construcții improprii pentru perfectul compus al indicativului („Lacrămi în zadar sunt curse”), dar și unele neregularități în construcția infinitivului („Curând să pocu a săvârși”).

În domeniul sintaxei, se folosește infinitivul în locul conjunctivului („nu putuse a nu mă fi rușinat”), care se asociază cu lipsa negației, atunci când apare adverbul de negație *nici* („Nici beau, nici mănânc”. Se întâlnește, pe de altă parte folosirea pronumelui personal în dativ, formă neaccentuată, cu valoare de adjectiv posesiv („Văz în spate-i arme multe”).

În cazul topicii, există postpunerea lui *foarte* în construcțiile de superlativ („mare foarte a fost jocu”), antepunerea pronumelui reflexiv de persoana a treia în combinație cu gerunziul (*se-ntorcând, se jucând, se-nălțând*).

Din punct de vedere lexical, pe lângă numeroasele elemente populare, Iancu Văcărescu utilizează în poezia sa un număr mare de neologisme, multe formații lexicale originale și derivate diminutive, ca și multe infinitive lungi.

Există, astfel, elemente populare ca *a colcăi, curăția, obște, a prididi, heleșteu*, neologisme (*acord, armonie, caleidoscop, cristal, elegii, instrument*), dar și derivate diminutive (*anișori, copilaș, ciobănași, păsărele, turturica*).

Dezvoltând moștenirea lui Ienăchiță Văcărescu, Iancu Văcărescu este printre primii scriitori din această epocă literară care încearcă o modernizare a mijloacelor de expresie ale limbii române, prin teme multiple pe care le abordează, prin contactul strâns cu folclorul, prin exprimarea bogată și nuanțată, dar și prin folosirea unor procedee stilistice foarte variate, mai ales în domeniul versificației, al prozodiei.

Poeții Văcărești pot fi considerați adevărați precursori ai literaturii românești moderne, alături de Costache Conachi. Ei sunt exponenți tipici ai epocii în care trăiesc, atât prin mentalitatea social-politică cât și prin literatura propriu-zisă. Intervalul 1780 – 1840, cunoscut, în periodizările literaturii române, sub numele de „perioada premodernă” are anumite trăsături eterogene, diversificate, tipice unei perioade de tranziție. În această epocă, dominația otomană se atenuează, influența occidentală este tot mai marcată, cărțile și ideile apusene reapărând în circuitul societății românești.

Poeții acestei perioade nu au o conștiință acută a condiției lor, datorită lipsei unei tradiții literare „laice”, ei nu sunt niște profesioniști

ai scrisului, chiar dacă traduc și imită, având o deosebită predilecție pentru poezia de dragoste și fiind, totodată, influențați de poezia neoclasică europeană. Pe de altă parte, datorită caracterului lor adesea facil și de o expresivitate apropiată de cea populară, multe creații lirice intră în folclor, sub forma așa numitelor „cântece de lume”. Dacă până la sfârșitul secolului al XVII-lea formele poetice au fost accidentale, reprezentând de fapt, introducerea unor pasaje lirice în versificații cu caracter religios, didactic sau narativ, creațiile poeților Văcărești și ale lui Costache Conachi fac o trecere esențială spre descoperirea lirismului, a expresivității; poezia nu mai este redusă la versificație, în timp ce afectele, sinceritatea, autenticitatea trăirilor devin elemente constitutive ale poeziilor, însăși substanța creației.

Ienăchiță Văcărescu (1740 – 1797) e descendentul unei vechi familii boierești, deținând el însuși mai multe funcții administrative (vistiernic, mare spătar, mare ban). Ienăchiță Văcărescu e autorul uneia dintre primele gramatici ale limbii române, *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielelor gramaticii românești* (1787). Aici este enunțată limpede ideea latinității limbii române („limba rumânească urmează limbii talienești și celorlalte ce sunt asemenea acesteia, carele au începutul din limba latinească”). De asemenea Ienăchiță Văcărescu elogiaza traducerea *Bibliei* din 1688, propunând totodată o simplificare a alfabetului chirilic și recomandând îmbogățirea vocabularului cu termeni din limba greacă. Terminologia gramaticală a lucrării este imitată după limba italiană (soztantiv, adjectiv, propozitione, nume propriu, neutru, indicativ, imperfectu). Ultima parte a gramaticii lui Ienăchiță Văcărescu e consacrată poeziei, expunând, în spirit clasicist, principii de tehnica versificației, ilustrate cu numeroase exemple, după modelul prozodiei antice și moderne.

De asemenea, Ienăchiță Văcărescu a lăsat două dicționare în manuscris (turco-român, româno-turc, germano-român, român-german). În domeniul istoriei, Ienăchiță Văcărescu e autorul lucrării *Istoria prea puternicilor împărați otomani*, în manuscris, alcătuită din două părți și relatând evenimentele între anii 1300 – 1791. Relatarea are, adesea, un pronunțat caracter memorialistic, impunându-se prin pitorescul detaliilor și arta portretului expresiv, de coloratură morală.

În domeniul poeziei, Ienăchiță Văcărescu cultivă modalități

variate; scăpate de sub constrângerea prozodiei rigide, savante, poeziile sale cultivă, totuși, un anume convenționalism expresiv, dar vădesc și prospețimea contactului viu cu folclorul. Poeziile cele mai reprezentative sunt: *Într-o grădină*, *Amărâtă turturea*, *Spune inimioară spune* etc. Nu se poate tăgădui, totuși, că unele poezii ale lui Ienăchiță Văcărescu au, dincolo de timbru ori de accentele confesive, și unele dominante didactice ori moralizatoare. Mult mai bine individualizată, ca sensibilitate și expresie lirică e poezia de dragoste, care „arată deja o sensibilitate obosită, crepusculară, curioasă la un spirit întemeietor (...)». Interogația a devenit o subtilitate a stilului, o convenție rotită cu abilitate în versuri pentru a marca o sublimitate, o pasiune în grad maxim, incapabilă din pricina propriei ei forțe să se exprime” (Eugen Simion).

Alec Văcărescu (1769 – 1799) a scris poezii convenționale, în spiritul poeziei trubadurești. Lipsit de prospețime și de naturalețe a frazării, Alec Văcărescu mizează din plin pe arsenalul de procedee și figuri al epocii. El nu mai are tonul de galanterie ușoară, de grație nereținută al lui Ienăchiță Văcărescu. „Alec, scrie Nicolae Manolescu, nu mai are acest ton. Ceea ce nu înseamnă că e mai sincer, ci doar că ia mai în serios convenția care-i pretinde să se declare robul nurilor. Și «rob» și «nur» sunt, de altfel, în lirica noastră, invenția lui. El singur se jură că nu găsește niciun cusur obrazului iubitei și se leagă să-i fie credincios până la moarte, suportând dulcele laț de gât (...). Din păcate, galanteria e adesea anostă și monocordă, cântată la un instrument care scoate mereu același sunet fals-jelalnic”. Complicând sentimentul iubirii până la încadrarea sa într-un model imaginativ, Iancu Văcărescu e, în același timp, un poet al candorii și al naivității trăirilor surprinse în puritatea lor originară.

Iancu Văcărescu (1792 – 1863) a contribuit în mod limpede la dezvoltarea literaturii române. Limbajul său poetic se caracterizează prin trăsături contradictorii, printr-o anume ambivalență expresivă, calitățile stilistice întretăind-se cu unele neglijențe de limbaj. Cea mai reușită creație a sa e *Primăvara amorului* (sau *o zi și o noapte la Văcărești*). Poezia lui Iancu Văcărescu se reliefează prin ritmul său dinamic și prin stilul natural, ea sintetizând curențele literare ale epocii. Astfel, lirica sa e clasică, prin forma versurilor, prezența elementelor mitologice și concepția asupra iubirii, o iubire tratată convențional și retoric, dar ea a fost determinată și de influența

scriitorilor francezi din secolul al XVIII-lea și de ecourile literaturii populare.

Față de predecesorii săi, poezia lui Iancu Văcărescu se distinge prin varietatea sa tematică, fapt care a impus și diversificarea modalităților sale expresive și stilistice. În poeziile de inspirație istorică, Iancu Văcărescu, cultivă cu precădere versul amplu de 14 și 15 silabe, cu o structură savantă și cu numeroase inversiuni.

Nicolae Văcărescu (1784 – 1825) este al doilea fiu înzestrat cu har liric al lui Ienăchiță Văcărescu. Deși a scris destul de puțin, Nicolae Văcărescu nu e lipsit de vocație și vibrație lirică. Modelul său poate fi considerat Anacreon, dar și Petrarca, cu ritmurile sale în care oximoronul capătă o pondere destul de considerabilă. Poetul e un iubitor al extremelor ce se împacă în conturul aceleiași imagini lirice („În rai fără tine-i moarte, e gheață! / Și-n iad lângă tine e bine, e viață! / Și în iarnă cu tine sunt toate-nflorite. / Și în vară când nu ești, sunt toate pierite”).

Pentru Nicolae Văcărescu sentimentul iubirii reprezintă unul dintre înțelesurile esențiale ale destinului uman, o forță regeneratoare ce împlinește ființa și-i dă rotunjime. Alteori, poetul își adâncește versul, meditația asupra lumii capătă accente de gravitate, într-un timbru solemn, ritmat cu acuratețe în imagini demne de tânguirile Ecleziaștului: „Un pic de nădejde d-aș ști c-o să-mi vie, / Și traiul mai dulce că poate să-mi fie, / Atuncea și viața mi-ar fi doar mai scumpă, / Și așa ce-o trage n-aș vrea să se rumpă. // Dar când de nădejde dă leac nu să simte, / Și nici cum să-mi vie, nu-mi trece prin minte, / D-amor... nu e vorbă, dar nici dă viață, / S-au săvârșit toate... ah, rumpe-te, așa”.

Eugen Simion îl încadrează pe Nicolae Văcărescu în tipologia „spiritului chibzuit și auster”, a unui poet care scrie într-un stil dominat de ordine și echilibru, fapt ce se vădește și în versul său cu imaginație austeră, retransat în sine mai degrabă decât revărsat din tiparul prozodic dat.

Poezii Văcărești au însemnat, în istoria poeziei românești, momentul desprinderii de modelele străine și al recuperării unui timbru propriu, individualizat, în ciuda lipsei unei conștiințe a scrisului prea pronunțate.

IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU

Amărâtă turturea

Poet cu o incontestabilă conștiință a dificultăților scrisului, ce

resimte, cum ar spune Flaubert, „les affres du style”, Ienăchiță Văcărescu a fost, un spirit întemeietor, ce privește cu egală și constantă preocupare înspre latura morală a scrisului, dar și spre pragul – limitativ, nedesăvârșit, precar – al limbajului ce trebuie să întemeieze dicțiunea poetică, să dea trup fiorului liric. Această latură a personalității lui Ienăchiță e consemnată de Eugen Simion, în *Dimineata poezilor*: „Faptul că poetul se gândește să exprime aceste legi morale prin *poetice faceri* arată că lângă conștiința morală stă trează și conștiința estetică. Ea întâmpină însă, cum s-a văzut, imperfecțiunea limbajului. Ienăchiță are, atunci, convingerea că nașterea poeziei coincide cu nașterea limbii care încearcă s-o exprime (...). Sentimentul lui profund este că scrie prima literă a alfabetului, stabilește table morale, fundează o logică și o estetică. Sentiment, încă o dată, de întemeietor, hărăzit să devină model”.

E de necontestat faptul că poezia lui Ienăchiță Văcărescu are o componentă didactică, moralizatoare, cu accent parcă prea apăsător mimetic, cu versul atent la sonurile vremii. Pe de altă parte, poezia cu amprentă lirică mai apăsătoare configurează o adevărată mitologie a iubirii, cu elemente ce conduc la un ceremonial cvasitrubaduresc, ce cuprinde în contururile sale suspinurile celui îndrăgostit, implorația ființei masculine subalterne, ritualizarea gesturilor, invocarea obstacolului ce se așază neconținut în calea sentimentului iubirii etc.

Amărâtă turturea e o poezie în care sentimentul iubirii e ușor travestit în alegorie lirică, iar tonalitatea dominantă, ce străbate versurile este cea de durere estompată, de jale reculeasă, de suferință ce dă ocol sentimentului, îl recompune prin prisma unei imaginații transfiguratoare, care înalță, regândește, rescrie figura evocată. Lamentația e alimentată, aici, de dorul după ființa iubită pierdută pe veci, ființă a cărei imagine se atenuază tot mai mult, până la nedeterminare și ștergere a contururilor, sub impactul nemilos al timpului.

Există, în această creație eminemamente lirică și un dinamism interior al imagisticii, o neîndoielnică sugestie a mișcării, un ritm narativizat care e imprimat, în cele din urmă, de inflexiunile alegorice ale textului. Durerea se concretizează astfel prin fabulă, suferința e figurată în desfășurare epică, dorul se revelează în mod mediat, prin intermediul evocării păsării: „Amărâtă turturea / Când rămâne singurea, / Căci soția și-a răpus, / Jalea ei nu e de spus. // Cât trăiește

tot jăleşte, / Şi nu se mai însoţeşte! / Trece prin flori, prin livede, / Nu
să uită, nici nu vede. // Trece prin pădurea verde / Şi să duce de se
pierde. / Zboară până de tot cade, / Dar pre lemn verde nu şade. // Şi
când şade câteodată, / Tot pre ramura uscată. / Umblă prin
dumbrav-adâncă, / Nici nu bea, nici nu mănâncă. // Unde vede apă
rece, / Ea o tulbură şi trece; / Unde e apa mai rea, / O mai tulbură şi
bea. // Unde vede vânătorul / Acolo o duce dorul, / Ca s-o vază, s-o
lovească, / Să nu se mai pedepsească. // Când o biată păsărică / Atât
inima îşi strică, / Încât doreşte să moară / Pentru a sa soţioară (...).

Strofa ultimă a poeziei face trecerea de la lirismul indirect, al
fabulei turturelei, la un lirism nemediat, la viziunea eului liric, marcat
deopotrivă de întâmplarea nefericită şi de avatarurile propriiei
alcătuiuri efemere: „Dar eu om de-naltă fire, / Decât ea mai cu simţire, /
Cum poate să-mi fie bine?! / Oh, amar şi vai de mine!”

Şi această poezie mărturiseşte, într-o măsură importantă,
drama de limbaj şi de sensibilitate pe care o trăieşte poetul, autor ce
are în mod limpede conştiinţa limitelor limbii în care era silit să-şi
toarne afectele, fapt subliniat de Eugen Simion: „Convenţia ocolului
ascunde şi o nelinişte reală, putem spune tragică, în faţa limbajului
anarhic. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul
este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpâni
limba. Zbaterea în laţul iubirii este şi zbaterea în laţul gramaticii. Iată,
dar, adevărata, reala dimensiune a suferinţei lui Ienăchiţă Văcărescu:
un mare ideal şi conştiinţa că nu-l poate exprima pe de-a-ntregul”.

Amărată turturea este un poem de dragoste transcris în timbru
alegoric, cu simbolurile desenate destul de precis, un poem în care
sentimentul suferinţei, al pierderii tragice a fiinţei iubite e conturat în
versuri cu tăietură precisă şi sobră, de o simplitate ce aminteşte
timbrul liricii populare. Repetiţiile, exclamaţiile ori interogaţiile
contribuie la redarea stărilor sufleteşti imponderabile declanşate de
starea de solitudine, de izolare a eului.

Imagistica rafinată, desenul limpede al versurilor, culoarea
afectivă redată în sugestii alegorice dau poeziei lui Ienăchiţă Văcărescu
un ritm şi un sunet de o surprinzătoare expresivitate.

IANCU VĂCĂRESCU

Ceasornicul îndreptat

Spre deosebire de Ienăchiţă, Iancu Văcărescu e un poet ce
începe să aibă conştiinţa scrisului, un poet ce dovedeşte, în versurile

sale, o mai mare stăpânire a propriilor afecte și a expresiei. Faptul este subliniat de Eugen Simion: „Al patrulea poet al familiei, Iancu, este omul altui veac. Cu el intrăm în sensibilitatea secolului al XIX-lea, în faza ei de început, sincretică și confuză. Iancu Văcărescu are deja psihologia unui poet profesionist. Are ironie, are siguranță în ceea ce scrie și atacă toate formele lirice. A treia generație a Văcăreștilor este deja instalată în literatură. Vaietul bunicului întemeietor nu se mai aude în poemele sofisticate ale nepotului obosit de prea multă știință. Iancu n-are îndoieli asupra limbajului. N-are îndoieli nici asupra posibilităților lui de a *ceti* firea (...)”.

Față de predecesorii săi, Iancu Văcărescu are, într-un anumit fel, un proiect estetic și scriptural, în conformitate cu care își modelează sensibilitatea în vers. Procedeele predilecte ale poetului sunt, în afară de descripție, monologul, meditația ori confesiunea cu iz melancolic. *Ceasornicul îndreptat* e o poezie ce lasă în urmă lirismul erotizant, lărgind sfera inspirației înspre meditația asupra timpului. Interesant e faptul că meditația nu e redată în mod rigid, ci capătă o amprentă afectivă, primește o coloratură morală indiscutabilă: „Tu, care vremea ne spui că trece, / Ne-aduci aminte des, moartea rece, / Vino acuma, ia-nvățătură, / Schimbă nedreapta a ta măsură! / Știi ticălosul om ce puține / Poate să aibă ceasuri de bine. // Când dar asupra-i răul se scoală, / Când stăpânește război sau boală, / Vezi sărăcie, necaz, durere / Când vezi primejdia în putere; / Atunci fă anul d-un sfert să fie, / Ș-al sfert să treacă, să nu mai vie”.

Reflecția asupra condiției umane, asupra fragilității ființei și a caracterului malefic al timpului e complicată aici de conotații etice, prin care autorul se raportează la epoca sa, dar și la defectele de caracter ale semenilor săi. Interesantă din punct de vedere al viziunii, această conjuncție între meditație și sancțiune etică se completează cu accentele autobiografice, ce se constituie într-un grafic extrem de grăitor al unei sensibilități atente la ritmul lumii în care trăiește: „Vezi a mândriei la om pieire / Nemilostivă neomenire, / Nelegiuire că uneltește, / Prieteșugu că se răcește, / Vezi patrioții cu neunire, / Siliți, iubiții, spre despărțire, / Vezi tu un cuget fără de lege, / Că sfinte noduri va să dezlege, / De simțiri inimă când vezi seacă, / Fă ca minutul, anu să treacă. // Când vezi dreptatea că biruiește, / Când despărțiii îngeri unește, / Când toți românii au cinste mare, / A simpatiei când vezi lucrare, / Când obștea noastră e fericită, / Când

vezi în brațe-mi p-a mea iubită, / Vezi că sunt mințile mele duse / D-ale iubirii plăceri nespuse, / Atunci secunda fă să-întârzie, / D-un bun an bisect fă-o să fie". Această modernă invocare a relativității timpului, a dilatării sau a comprimării sale în funcție de stările afective ale ființei e transpusă în versuri în care fiorul elegiac și obiectivarea meditativă se întâlnesc benefic.

Ultima strofă a poeziei aduce un spor de subiectivitate; sentimentul trecerii – vremii, ca și a ființei – este modulat în arpegii melancolice, de intensă simțire lirică, iar „îndreptarea” ceasornicului rămâne doar o dorință, un țel în veci neatins („Așa, plăcută, tu, dându-mi pace, / Și eu prieten al tău m-oi face; / Iar cum bați ceasuri de vei mai bate / Neamu-ți dărăpăn după dreptate! / Căci fără nicio milostivire / Superi auzul ș-orice simțire, / Când fără vreme spui că e vreme: / De rău, de moarte, tot a ne teme”).

Se poate spune că, din unghiul substanței, al fondului poetic, creația lui Iancu Văcărescu se caracterizează printr-o aglomerare de obiecte ori noțiuni dintre cele mai felurite, străbătute de fluxul meditației și de rezonanțele sensibilității sale acute la lume. „Discursul său, scrie Eugen Simion, este, în esență, o suprapunere de mai multe discursuri dintre care unele foarte vechi”. Afectiv, fără a fi afectat, Iancu Văcărescu este un autor ce adună în tiparele stihurilor, forme poetice, modalități de a scrie dintre cele mai diferite, cărora le împrumută felul său propriu de a simți.

ALECU VĂCĂRESCU

Oglinda când ți-ar arăta

Forma de manifestare predilectă a sensibilității poetice a lui Alecu Văcărescu este erosul. Starea de iubire e înscenată de autor în ipostaze și modalități artistice dintre cele mai felurite, de la iubirea galantă, la fiorul netrucat al dragostei neîmpărtășite, toate aceste ipostaze plasându-se, însă, sub zodia unui cod moral, sintetizabil în formula metaforică „Să arz trăind, să mor arzând”. De cele mai multe ori iubirea e modulată în ipostaza simbolică a *focului*, a arderii, a combustiei, imagini ce au darul de a vizualiza mai prompt intensitatea sentimentului, ardența stării de dragoste.

În aceste creații în care iubirea e transpusă în registre diverse, un procedeu rămâne să prezideze cu deosebire scenariul erotic: oximoronul; îngemănare a contrariilor, adunare laolaltă a pornirilor și trăsăturilor neconcordante, oximoronul exprimă cel mai bine

ambiguitatea, complexitatea și multitudinea de nuanțe ale sentimentului erotic. Acest fapt e subliniat de Eugen Simion: „Oximoronul devine figura fundamentală a poeziei lui Alecu Văcărescu: lângă «dulcele laț», există o varietate impresionantă de «dulce de rob nume», de «patimă cumplită», chinuri plăcute, pârjoliri dătătoare de extaz, de petrecere cu necazuri etc. Iubirea este o încăpere care are, ca vestibul, durerea. Nu este posibil accesul la marele festin fără a trece prin vestibulul în care ard toate focurile iadului. Alecu pare mulțumit să întârzie în acest limb (...). Expresia morală a acestei arderi continue este, cum am zis, *robia*. Toate versurile vorbesc de abandonarea faimoasei mândrii virile a bărbatului în fața femeii. Mândria lui Alecu este să intre în jug și, dacă se poate, pentru totdeauna”.

Oglinda când ți-ar arăta e o poezie foarte elolventă pentru talentul poetic al lui Alecu Văcărescu. Tema este iubirea, prezentată indirect, prin intermediul metaforei oglinzii, metaforă ce redă simbolică și mistica dragostei, într-un chip rafinat și într-o compoziție savantă. Sunt puse în opoziție, în această poezie, două modalități de a privi chipul feminin: oglinda și cugetul îndrăgostit.

Oglinda este cea care, în viziunea poetului, nu traduce întocmai frumusețea feminină, îi împușinează farmecul, îi diminuează naturalețea, în timp ce doar sufletul îndrăgostit arată farmecul femeii la adevăratele sale proporții și dimensiuni. Sentimentul de adorație, de implorare cvasimistică al eului liric este dominant, chipul feminin e transpus ca o revelație a subiectului ce își descoperă parcă o a doua natură prin transfigurarea făpturii iubite de astă dată în oglinda conștiinței sale îndrăgostite („Oglinda când ți-ar arăta/ Întreagă frumusețea ta, / Atunci și tu, ca mine, / Te-ai închina la tine. // N-ar fi mijloc să te privești/ Asemenea după cum ești/ Și idolatrie/ Să nu-ți aduci tu ție. // Ochii în ea când ți-i arunci/ Dă tot să-ntuneacă atunci/ Și dă te și arată/ Iar nu adevărată. // De-aceea nu da crezământ/ Oglinzii, ce cu scăzământ/ Îți face înșălăciune/ Și tot minciuni îți spune”).

Dacă oglinda este, în viziunea poetului, un obiect mincinos, ce nu poate provoca decât dezamăgire, diminuând farmecul chipului iubit, imaginația poetului este singura capabilă să redea, prin transfigurare simbolică, prin reliefarea trăsăturilor ascunse ale figurii, adevărata făptură a iubitei („Ci câtă ești să știi, dă vei, / Dă crezământ ochilor miei, / Fiindcă nu te-nșală/ Nici fac vreo greșală. // În ei te cată să te vezi/ Întocma pă cât luminezi/ Și d-într-a lor vedere/ Vezi

câtă ai putere. // Crede-i săracii când îți spun / Că numai ție să supun /
Și că le ești din fire / A lor dumnezeire”).

Pentru Alecu Văcărescu amorul este complicitate și robie dulce, povară plăcută și suferință cvasimistică, reculegere adoratoare în fața chipului iubitei și ardere de sine. Figura feminină are o natură ambivalentă; ea este alcătuită din inaccesibilitate și contur empiric, din aluzie și mister al sentimentului inefabil, pe de o parte, și reprezentare directă, pe de alta.

Foarte multă văz plăcere

Căutând să fixeze imaginea iubirii, să reprezinte esența sa simbolică, Iancu Văcărescu se lovește de neputința cuvântului de a traduce intraductibilul, de a reda un sentiment atât de vaporos, de insesizabil cum este dragostea. Subzistă, în ciuda oricărei definiții ce ar vrea să o circumscrie, o margine nelămurită de mister, o aură de nedeslușit fior nostalgic, un „nu știu ce” care împiedică formularea exactă a stării de dragoste.

Starea aceasta de nelămurire, de informulabil și de nenumire e notată de Eugen Simion, de pildă, în *Dimineața poezilor*: „Rămâne, cu toată această risipă de jale, ceva nenumit, ceva ce nu poate fi exprimat. Este tema ascunsă a *discursului* construit printr-o recurență nebunească a clișeeleor. Alecu o numește, într-un loc, «un nu știu ce prea dulce» care, după el, ar fi chiar esența iubirii. Înțelegem atunci că toate stihurile se învârt în jurul acestei noțiuni, de altfel comune în poezia veche, reluată și de romantici. Poetul nu cutează s-o fixeze într-o imagine, cum un spirit religios nu cutează să deseneze chipul divinității”.

Poezia e construită în mai multe registre, sau pe mai multe paliere ale semnificației; există, mai întâi, un registru al meditației, al reflecției asupra lumii, a sensurilor existenței ori asupra erosului, după cum există un alt palier semantic, al trăirii imediate a sentimentului, al extazului iubirii. S-a spus că acest poem este un fel de încercare de filosofie a erosului, prin care autorul caută să conceptualizeze o stare sufletească atât de greu de prins într-o definiție, atât de imponderabilă. Între eul liric, peisaj și frumusețea feminină se stabilește un raport ce favorizează cunoașterea, intuitivă, subtilă, empatică a stării de dragoste.

Poetul pornește de la ideea că perceperea frumosului e singura modalitate de a cunoaște cu adevărat esența lucrurilor, substratul lor

genezic și generic, e un mod de trăire în absolut și de reculegere întru adevărurile imuabile ale vieții: „Foarte multă văz plăcere / La a tuturor părere, / Hotărând cu o pornire, / Făr d-a face osebite: // Cum că lucruri delicate / Trei se află-n lume date / Care pot să îndulcească / O vedere omenească. // Zic: c-o apă și-o verdeață / Și un chip frumos la față / Au fireasc-a lor putere / Să mângâie o vedere”.

Pentru a cunoaște cu adevărat natura iubirii, poetul crede că apelul la rațiune este cu totul necesar și că o minte suplă, mlădiată pe relieful conceptului, poate avea șanse de a radiografia sensurile erosului: „Arătând că pot să facă / Orice suflet ca să placă, / Și cusur să nu rămâie / Pă cât simte să-l mângâie. // Dar o minte cu simțire, / Delicată și subțire, / Vrând acestea să le-adune, / Face judecăți mai bune; // Nu dă făr' dă cercetare / Privileghiu așa mare: / Tot un fel sunt câte trele / D-opotrivă între ele. // Căci la apă și verdeață / Și dă este vreo dulceață, / Dar o știm cu legătură / Într-un fel dă la natură”. Autorul e, cu alte cuvinte, adeptul cunoașterii directe a modelelor naturale, al relației imediate cu firea, în toate nuanțele acesteia, pentru că numai o astfel de relaționare a spiritului la cadrul natural poate aduce verificarea și validarea unor concepte, a unor idei.

Dincolo de frumusețile naturii, de meditația ființei în marginea existenței există însă un element fundamental, frumusețea feminină, „obiectul terorizant și fascinant (...), principiul însuflețitor de care încearcă să se apropie și nu poate bărbatul căzut la gânduri grele” (Eugen Simion). Frumusețea are darul de a însufleți simțirea și de a aprinde imaginația, de a amplifica plăcerea celui care contemplă conturul unui chip grațios („Când voi zice frumusețe, / Voi și suflet cu blândețe, / Cu simțiri, cu isteciune, / Depărtat de-nșelăciune. // Și un nu știu ce prea dulce / Ce simbadie aduce! / Și să-nnoadă cu strânsoare / Unde va fi dat prinsoare. // Atunci este însușită: / Frumusețea săvârșită, / Care poate să numească / Fitecine și cearască. // Atunci fermecă din fire / Orice suflet cu simțire, / Și mângâie și vederea, / Și adaugă plăcerea. // Acest dar al frumuseții / Cu al apei și-al verdeții, / Având și singurătatea, / Face rai pustietatea!”).

Împletind latura estetică cu aceea morală, Alecu Văcărescu întrunește, în fond, frumosul și binele în aceeași expresie, aderând, cu voie ori fără voie, la o concepție kantiană și refuzând să se dedice estetismului pur.

NICOLAE VĂCĂRESCU

Primăvara se ivește

Nicolae Văcărescu este, s-ar putea spune, un poet minor, în ale cărui versuri se pot observa unele ezitări de compoziției, un autor lipsit de rafinament, ce iubește mai curând expresia frustă și cuvântul suculent. Spiritul creațiilor sale este impregnat de o înclinație spre notarea aproape mimetică a realului, într-un limbaj auster, scuturat de podoabe stilistice, epurat de întorsături elegante ale condeiului.

O altă dominantă a firii poetice a lui Nicolae Văcărescu este aceea de moralist, de ins atent la orice abatere de la normalitatea simțirii și a caracterelor, la orice deviere de la dreapta cumpănă a naturii umane. E drept că o astfel de repliere a poeticului în schema etică produce o diminuare a lirismului, un reflux al fanteziei și o mai severă structurare a discursului.

De altfel, Eugen Simion găsește că poeticitatea se situează într-un plan al rigorii, cugetul autorului fiind mai mereu încătușat de o voință de ordine și echilibru: „Avem toate elementele pentru a spune că plăcerile sufletului încep, la Nicolae Văcărescu, de la un anumit grad de ordine și că ele nu trebuie să zdruncine temeliile firii. De aceea toate fantasmеle iubirii se mișcă într-un climat de izolare și uscăciune, în niciun contact cu elementele însuflețitoare, fecunde, din afară”.

Ființă duală, cum însuși mărturisește, Nicolae Văcărescu este, pe de o parte, dedat voluptăților terestre, gustând epicureic plăcerile trupului, dar, pe de alta, savurează și rafinamentele artei lirice, vaporeasa simțire a cugetelor înalte.

Primăvara se ivește e o poezie ce trădează exuberanța în fața anotimpului renașterii naturii, în fața regenerării ciclice a firii. Sentimentul dominant este acela de ardoare, de comuniune adâncă cu ritmurile universului întreg. Revelația acestei naturi ce respiră o nouă viață se conjugă cu optimismul din sufletul poetului, cu fiorul de plăcere și voluptate deșteptat de spectacolul acesta al înnoirii și al unei noi vieți a elementelor („Primăvara se ivește, / Ia vezi muguru-nfrunzește, / Și iarba cum încolțește, / Inima-mi zburdă și crește! // Cucul a-nceput să cânte, / Nu pe crăci uscate, frânte; / Micșuneaua, cam plăpândă, / Altor flori miros comândă, / Daleo, doamne, ce orândă!”).

Poezia continuă în ritmul și în tonalitatea unei doine de haiducie, poetul inducând sugestia legăturii indestructibile dintre om și natură, dintre ființa umană, cu complexitatea sentimentelor pe care

le poartă în cugetul ei și natura veșnică, în veci neschimbătoare. Sunt întrunite aici toate elementele doinei de haiducie: sentimentul libertății, al orizontului deschis, afecțiunea față de roib, vitejia, simțul dreptății: „Roibul meu, iarna mai toată, / N-a văzut vifor, nici zloată, / Că-l țineam tot pe cărare, / Pe bere și pe mâncare, / Vai de draga lui spinare! // Roibule mi te gătește, / Șalele-ți înțepenește, / Să mă duci peste pripoare, / Văi și coaste la strâmtoare, / Pre potecă fără de soare. // Daleo, daleo, dragă durdă, / Fă-te-ncoace, nu fi surdă, / Vin să te-ngrijesc mai bine / Ca-npuiat greierii-n tine, / Daleo, durdă, vai de mine! / Oleo, le-o! vremea-nvitează / Păl cu inima vitează, / Să nu stea să se clocească, / Ci-n sânge să bălăcească, / Pomina să-și înflorească”.

Evident, în ciuda similitudinilor cu poezia populară de acest tip, *Primăvara se ivește* are și un sunet propriu, original, ce ține de un simț foarte ascuțit al naturii reînviată și de expresia mai apăsător subiectivă. Și aici, accentele de confesiune se întretaie cu tonurile morale, ce aduc cu sine o anume uscăciune a stilului ce ține, poate și de „firea gospodărească” a lui Nicolae Văcărescu, pe care o descifra un critic.

COSTACHE CONACHI

Costache Conachi a trăit între anii 1778 și 1849. Creațiile sale au fost publicate la Iași în 1856 (*Poezii, Alcătuiuri și tălmăciri*). Poeziile de dragoste ale lui Conachi, elegii sau ode, sunt construite în general artificial, într-o tonalitate adesea convențională, după modelele neoclaseice. Limba literară folosită de Conachi prezintă numeroase inconsecvențe, pentru că arhaisme și regionalismele alternează cu fonetisme care vor deveni normă supradialectală. O trăsătură dominantă a poeziilor sale este patriotismul, ca și oscilarea între naturalețe și convenționalism. Poeziile sale (mai ales *Scrisoarea către Zulnia* și *Amorul din prieteșug*) reprezintă, în viziunea lui Nicolae Manolescu „prima autobiografie lirică erotică de la noi, în spirit trubaduresc și balcanic”. Costache Conachi a mai scris un scurt tratat de poetică (*Meșteșugul stihurilor românești*) și trei încercări dramaturgice (*Comedie banului Canta, Giudecata femeilor și Amoriul și toate harurile*).

Prin întreaga sa creație, Conachi se dovedește un scriitor îndatorat epocii în care scrie, un autor care preia, cu alte cuvinte, ritmuri, teme, modalități de a scrie din imediata apropiere, și, pe de altă parte, un creator de surprinzătoare resurse înnoitoare, cu o viziune destul de modernă asupra poeziei și asupra rosturilor sale.

„Alunecarea continuă și savantă între mistic și profan” este, în viziunea lui G. Călinescu, specifică liricii lui Conachi, poet al extremelor ce se atrag și al trăirilor ce alternează, se întrepătrund și se opun adesea. Relația dintre ființa umană, cu universul său complex de trăiri interioare și lumea potrivnică, raportul dintre aparența ființei și esența sa, dintre sentiment și datorie e conturată într-un mod extrem de nuanțat de poet.

Nu de puține ori autorul vedește sensibilitate și delicatețe în descrierea chipului iubitei, în metafore grațioase, ce caută să surprindă imponderabilul frumuseții feminine. Amestecul de tipar vechi și de modulație sentimentală nouă, atât de caracteristic în unele dintre poeziile lui Conachi, e subliniat de Nicolae Manolescu: „Sufletul anxios al omului de la 1800, care se exprimă la Conachi prin reformularea temei biblice a instabilității, conține și unele accente noi, datorate complexității sufletești a unui bun cunoscător al literaturilor apusene (din care a tradus) și care începe să aibă «biografie». Lirismul medieval fiind impersonal, din amplele compuneri în versuri ale lui Conachi i-au putut fi reconstituite autorului pasiunile și eșecurile. Fondul primar rămâne și la el, ca și la Alecu Văcărescu, acela trubaduresc, dar alterat de o simțire mai puțin convențională și de un «realism» al detaliilor cu totul neobișnuit în epocă”.

Se poate afirma, de asemenea, că tânguirea erotică a lui Conachi este, spre deosebire de cea a mai tuturor contemporanilor săi, bine individualizată, particularizată, având, așadar, un contur personal foarte pregnant. În ciuda clișeelelor și a modelelor anacreontice pe care le preia din recuzita epocii, Conachi are un timbru liric original, configurând un autoportret liric, trasat în tonalitatea limbajului îndrăgostit.

Delicatețea tonului și frăgezimea imaginilor poetice, abandonul discursului în registrul afectiv al melancoliei, cultivarea ambivalențelor și a paradoxurilor stării erotice, puterea de a evoca sugestiv conturul chipului iubit sunt trăsăturile definitorii ale liricii lui Conachi.

Descendent al unei familii boierești din Moldova, Costache Conachi (1777 – 1849) a ocupat diferite funcții administrative, fiind o personalitate marcantă a provinciei sale. Bun cunoscător al limbilor franceză, gremană, neogreacă și turcă, Costache Conachio s-a impus mai ales ca poet. Poeziile sale au fost adunate și publicate postum, la

Iași, în anul 1856 (*Poesii, Alcătuiri și tălmăciri*).

Costache Conachi este, ade asemenea, și autorul unei comedii, *Giudecata femeilor*, el traducând și eseul lui Alexander Pope *Eseu despre om*, sub titlul *Cercare de voroavă asupra omului*.

Contemporan cu Iancu Văcărescu, Costache Conachi este cel mai important reprezentant al poeziei românești din perioada 1810 – 1830. Poeziile sale de dragoste, elegiile sau odele sunt construite în general artificial, după modele neoanacreontice.

Limba literară folosită de Conachi în poeziile sale prezintă nu puține inconsecvențe: arhaismele și regionalismele alternează cu fonetisme care vor deveni normă supradialectală; construcțiile corecte sunt concurate de construcții greșite, forțate, iar alături de vocabularul poetic, selecționat mai ales din vocabularul tradițional, se face abuz de anumite categorii lexicale apoetice, cum ar fi substantivele abstracte verbale sau diminutivele.

Deși n-a avut preocupări lingvistice propriu-zise, precum Ienăchiță Văcărescu „de la Costache Conachi ne-au rămas câteva opinii expuse în Scrisoarea către mitropolitul Veniamin Costache și în Scrisoarea către Ioan Sturdza.

Mai întâi, Conachi consideră că „științele trebuie să se învețe în limba moldovenească”. De asemenea, autorul crede că între limba bisericii și a poporului și limba „oamenilor învățați” nu există deosebiri fundamentale.

În același timp, Costache Conachi este de părere că literatura trebuie să fie studiată în limba germană și că limba se îmbogățește cu termeni noi iar un astfel de proces lingvistic nu trebuie în niciun caz neglijat: „Cu cât gândirea minții își întinde crugul ideilor și le lămurește, cu atât și limba merge sporind”.

Costache Conachi crede că termenii noi ar trebui „schimosiți”, adică adaptați structurii și particularităților limbii române. În acțiunea de adaptare și de asimilare a neologismelor, scriitorul recomandă înființarea unor comisii speciale în Țara Românească și Moldova, comisii care să lucreze potrivit unor norme stabilite în comun. Aceste norme ar fi: cuvintele existente în limbă să nu fie schimbate, cuvintele să fie „înmoldovene pe teapa graiului nostru”, să se recurgă la creații noi, mai ales în domeniul onomatopeelor, cuvintele ce se vor forma să fie cât mai scurte etc.

De asemenea, Costache Conachi este împotriva eliminării

elementelor latine, slave și grecești din limba română și pledează pentru adaptarea neologismelor.

În cadrul trăsăturilor fonetice, există unele fonetisme arhaice, precum *ajutoru*, *ceriu*, *îmblați*, *împotrivire*, *mulțămire*, *poruncă*, *peste*, *protivnic*, *rădica*, *rătunzi*. Trebuie precizat că mai multe dintre aceste fonetisme aparțin vorbirii populare.

O altă trăsătură este folosirea sufixului – *toriu* (*arzătoriu*, *nemuritoriu*, *răcoritoriu*, *supărătoriu*). Prepoziția *pe* apare la Conachi mai ales în varianta arhaizantă *pre*: „pre cei care-i iubește”, „prea mea lege”, „pre om”, „pre alți robi” etc.

Regionalismele sunt și ele destul de frecvente în creațiile lui Conachi. Se poate semnală, astfel, reducerea diftongului *ea* la *e*: *va pute*, *orice-i vre*, *pute-mă-va bucura*, *voi ave fericirea*, *n-aș vre*, sau reducerea altor diftongi (*se-nșală*, *smad*, *vreau* etc.).

Se poate remarca și închiderea lui *e* neaccentuat la *i*: *chizășie*, *al dragoștilor chin*, *prietenii*, *prietenești*, *privighează* sau trecerea lui *i* la *i* după consoanele *s*, *z*, *r* (*sânul*, *sprâncene*, *zâmbire*, *a zâmbi*, *strânsei*, *amărât*, *posomorâre*).

Foarte rar se folosesc cuvinte cu consoanele labiale palatalizate, precum în graiurile populare („două arce-nghinate”, „cu zulufii răschirați”. De asemenea, formele verbale iotacizate concurează cu cele neiotacizate (*văd/văz*, *să vadă/ să nu mai vază*, *să-mi răspunză/ să nu-mi răspundă*).

Se întâlnesc în versurile lui Costache Conachi și unele false regresii, cum ar fi substituirea lui – *a* prin *e* (*resboaie*, *resplătește*, *recorește*, *ochii sei*). Tot printr-o falsă regresie se explică și reducerea diftongului *le* la *e*, după o consoană labială (*fierbinți*, *fierul*, *dezmiardat*, *împietrire*, *împietrit*, *peire*, *perd*, *am pierdut*, *peptul*, *Petre*).

Există, de asemenea, și unele fenomene tipic populare, mai noi (*se meară*, cu sensul de „se miră”, *îmbrățoșare*, *pintre*).

În domeniul morfologiei, unele substantive apar cu forme sau cu terminații alterate (*blândețe*, *cărunteță*, *delicatețe*, *frumusețe*). Apar și unele forme precum *flutur sausor*. Interjecția *ah* apare foarte des ca substantiv de declinare a doua: „ochii tăi... aprinși cu ah de pară” sau „cu ah de otravă”.

Pentru plural apar unele forme arhaice (*ranele*, *guri*, *mânuie*). Apar și unele forme de plural neobișnuite (*pedepsi*, în loc de *pedepse*, *jurământuri*, *rugămintele*, *arce* etc.).

În cazul articolului posesiv, forma invariabilă *a* alternează cu formele acordate în gen și număr (*a sale picioare, a sale vânatoare, a sale daruri, a tale brață*). Pentru pronumele de întărire se folosește o formă unică – *însuși* – pentru toate genurile și persoanele (*însuși tu, însuși viața, viața mea și a ta însuși*).

Cu rol de adjectiv pronominal demonstrativ apar formele *ast* și *astă*. De asemenea, pronumele relativ *care* la nominativ și acuzativ se articulează cu articolul hotărât acordat în gen și număr: „vai de fiii aceia carii gust acest pahar”. Pronumele relativ *ce* este folosit adesea și pentru persoane („am o fiică ce-o iubesc ca ochii mei”).

În cadrul regimului cazual, se menține terminația mai veche de genitiv și dativ în *ei*, la toate substantivele feminine: „ostașul viteaz al firii”, „a luminii zare” etc.

Lipsa lui *pe* la acuzativ, în situații în care nu este necesar este încă o situație caracteristică („prieteșugul care toată lumea îl slăvește”, „una e în toată lumea stăpâna care slăvesc” etc.). Morfemul acuzativ *pe* este folosit uneori expletiv („Gândul muncitor se frământă osândit/ Și năruie pe trup și pe suflet într-un chin”). Desigur, aceste situații pot fi explicate și prin unele necesități prozodice.

În cadrul morfologiei verbului, la indicativ prezent unele verbe au forme arhaice sau populare („izvoarele ce cură”, „nu cei”, „nu piei”). De asemenea, la imperfect pentru persoana a treia plural se păstrează terminația arhaică („zefirii ce pe-acolo năvălia”, „îl vedea” etc.).

La perfectul simplu, persoana a treia singular se folosește în mod greșit, ca în unele graiuri populare, forma de persoana a treia plural („În ce valuri norocul mă aruncară” sau „Ah! vicleana bucurie... / Ca umbra se răsipiră”). În ceea ce privește timpul perfect compus, la persoana a treia singular se folosește construcția arhaică și regională cu auxiliarul de persoana a treia plural: „Sufletul i s-au aprins”, „Părinții o blăstemase/ Pentru că au zăbovit”.

În cadrul timpului viitor, se folosesc foarte frecvent diverse construcții populare („până ce-oi muri”, „de nu l-ei mai cunoaște”, „unde-a voi”, „se știe c-a culege”). De asemenea, construcția viitorului alcătuită cu ajutorul conjunctivului prezent este o altă situație relativ frecventă („Ce-oi să mă fac”, „Și el ca mine-a să fie în lume nenorocit”).

Imperativul însoțit de pronumele în dativ sau în acuzativ apare uneori în construcții specifice graiurilor populare: „crede-mă-ți”, „aduce-vă-ți aminte” etc. În propozițiile interogative se folosește rar

construcția arhaică și populară a optativului prezent, alcătuită din auxiliar și infinitivul lung, în topică inversă: „Și-ndoind sălbăticie/ Privire-ai cu bucurie/ A omului înecare” sau „Fire-ar oare cu puțință/ Să nu simți vreo umilință?”

În construcția formată din atributul adjectival și substantiv se articulează substantivul, nu adjectivul („Spre dulce pătimirea”, „Tatăl către iubiți fiii/ Și pre maica milostivă, / Nu găsim săraci copiii”). Se poate spune că în textele poetice ale lui Conachi dativul posesiv este folosit destul de frecvent („la sânu-ți mă strângi”, „Din trupu-vă m-am născut”, „La picioru-ți să-l înclin” etc.).

Nu de puține ori, ordinea neobișnuită a cuvintelor este influențată de unele necesități de versificație: „La pedepsele mele liman altul n-au remas”, „În Rai nu sunt nevoi, / Ci un singur numai haz de simțiri prietenești”, „Ah! poate-se fericire/ În lume fără de ea”?

În domeniul vocabularului, pe lângă o serie de cuvinte mai vechi sau derivate în perimetrul limbii române, cu sensuri speciale, există un număr foarte mare de împrumuturi mai noi din limbile străine.

Între cuvintele vechi sau derivate în spațiul limbii române, cu întrebuițări deosebite, amintim: *a frunzări*, *a încăpea*, *folosit ca reflexiv*, *șirlău*, *a vedere* etc. Elementele slave cu cea mai mare întrebuițare sunt: *de isnoavă*, *ibovnic*, *jăcaș*, *libov*, *răscol*, *a sfeti*, *sicală*, *stepină*, *zavistnic* etc.

Există și unele cuvinte din fondul lexical ucrainean, cum ar fi *hojma*, sau termeni din limba rusă (*hrăpire*). Elemente neogrecești, utilizate de Conachi sunt: *adiaforisi*, *comit*, *evghenie*, *fănar*, *melanhonie*, în timp ce elementele lexicale de origine turcă cele mai des întâlnite sunt *amanet*, *feregea*, *nuri*, *zuluf* etc.

Există, însă, și unele cuvinte din limba franceză (*amoreză*, *brilant*, *curtezan*, *parolă*, *suvenir*), sau din italiană (*delicateță*, *sentință*, *torce*). Din limba maghiară se întâlnește *a feșteli* („N-am feștelit niciodată mâinile mele-n argint”), *a se vânzoli* („Toate erau vânzolute/ În cumplita răsipire”).

Pot fi identificate, în creațiile lui Conachi, și unele expresii și cuvinte din limba vorbită: „toate celea”, „cātu-i un pic”, „Ah! încai din cer trăsnește”, „vrând-nevrând” etc. Se poate spune că substantivizarea construcției *nu știu ce* conține în sine o mare expresivitate: „Se pleacă și robește/ La un nu știu ce plăcut”.

În cadrul formării cuvintelor, se poate observa o predilecție

pentru derivarea cu prefixele înși *ne* („mii de mărgăritare înăsturate pe flori”, „înstimată cu blândețe”, „O, voi vaiete, suspinuri și tu bocet încumplit”, „tu, o/ dumnezeire, / Arăți nemilostivire/ La a inimii durere”, „Din nevedere sau din ciuda depărtării”).

Derivarea cu sufixe este destul de bogată. Se poate observa frecvența mare a derivatelor cu – *ciune*, dar și un abuz de diminutive și infinitive lungi: *slăbăciune, împăcăciune, mânăciune, plecăciune, deșertăciuni, periciune; fulgerătură, săgetătură, zâmbitură*. Etc.

Diminutivele sunt foarte numeroase și, în același timp, de o mare diversitate: *căsuță, cătinel, copilaș, drăguți, fetișoară, florică, fluturaș, guriță, inimioară, încetișor, lelică, luntrișoară, ochișori, părauț, păsărele, pușori, toporași*.

Se poate spune că abuzul de infinitive lungi (*lovire, potrivire, iubire, durere, contenire, înnoire, pătimire, supunere, năpădire, simțire, tămăduire, îmbulzire*) privează, într-un anumit sens, poezia de dinamism, de sugestia apăsată a mișcării. Stările sufletești sunt redată foarte adesea static, lipsite de viață, de culoare afectivă, de relief: „Inimă, mai fă răbdare/ Și l-această-ntâmplare, /Căci răbdarea la durere/ Îi o mare mângâiere”.

O altă exagerare în poezia lui Costache Conachi este utilizarea supinului ca abstract verbal („Boala lui este temutul”, „temutul de amoriu” etc.).

Tributar mai ales fondului vechi al limbii române, Costache Conachi nu aduce multe elemente noi în limba literară a epocii. Prin numeroasele inadvertențe și inconsecvențe, prin arhaismele, regionalismele și numărul mic de neologisme, limba literară a lui Conachi marchează etapa de tranziție de la limba literară veche la cea modernă.

Pentru ce îți ungi, femeie, fața

Costache Conachi este, poate, poetul neoclasic ce a inaugurat în literatura română o scriitură erotică, o scriitură ce caută să înregistreze cele mai subtile modulații ale stării de dragoste și, totodată, să fixeze în vers tulburătoarele ritmuri ale sentimentului. S-ar părea că dragostea inventează, prin ecurile sale afective, o scriitură nouă, infinit nuanțată, o scriitură îndrăgostită, modulată în ritmuri și frazări variate, ce are acces la cele mai tainice înțelesuri ale ființei. În *Mesteșugul stihurilor românești*, Conachi își expune, într-un mod plastic, propria concepție despre iubire și despre poezie, modul în

care una o exprimă pe cealaltă, formulând o adevărată retorică a dragostei: „Nu mă bucură stihurile ce am făcut, cât, pentru că au dobândit plăcere și iscălitura dumitale, cu care pot să fie plăcute la ochii tuturor. Dumita mă cinstești a zice că dau suflet unor rânduri ce potrivesc în versuri și că zugrăvesc patimile cu învioșare ce gâdilă simțirea sufletească. Dar vei ști, strălucito, că darul acesta l-am primit de la dumita în ceasul acela când mi-ai arătat că poate muri cineva încă trăind și să trăiască murind. Îmi scrii că ai dori să afli meșteșugul cu care să însuflețază stihurile; te sfătuiesc să-l iai de la ochii dumitale, pentru că de la dânșii l-am furat”.

Dar pentru Conachi iubirea nu este deloc o stare afectivă confortabilă, de reculegere ori de extatică așteptare a fiorului comuniunii cu făptura iubită. Dragostea e, dimpotrivă, năvalnică și mistuitoare, torturantă și sfâșietoare, e un chin îndurat cu delicii de sensibilitatea acută a unui eu liric supus mereu presiunii sentimentului. Eugen Simion remarcă acest lucru, în *Dimineața poezilor*: „Conachi face să se creadă că iubirea îi este de fiecare dată chinuitoare (adică profundă) și neprefăcută. Și are, până la un punct, dreptate: obiectul, indiferent de natura lui, provoacă o pasiune care se manifestă mereu în același fel. Ea îl somează să scrie, cu alte cuvinte: să se jeluiască. Stihurile, indiferent de adresa lor, constituie un singur, neîntrerupt monolog. Un discurs lung, o confesiune eliberatoare. O eliberare care-l duce însă mereu, se va vedea, pe marginea prăpastiei. A trăi la hotarul neantului a devenit pentru poetul erotic un mod obișnuit de existență”. Însăși scriitura este iubitoare de extreme, îmbinând tensiunea expunerii cu tonul adesea molatic, cu timbrul elegiac, modulat în arpegii minore.

Pentru ce îți ungi, femeie, fața este o pledoarie lirică pentru asumarea frumuseții feminine ca efect al naturaleții și spontaneității, dar este și o critică a contrafacerii și fardului întrebuințat pentru sporirea expresivității și grației: „Pentru ce îți ungi, femeie, fața cu atâta ghileală / Și îți muruiești obrazul cu băcan și cu văpsală? / Și de ce ți-încingi grumazul cu pete strălucitoare / Și îți umezești zulfii cu ape mirosătoare? / Mai bine-ai purta de grijă să câștigi acele daruri / Cu care să faci podoabă la a sufletului haruri. / Dacă vrei să te iubească bărbatul tău cu credință / Și de voiești înțelepți să-ți caute cu umilință, / Uită-te de vezi pe ere ce reală strălucește / Și trandafirii pe carii nici zugrav nu-nchipuiește / Firea s-au silit a face acea vie zugrăvală / Ș-a

lor dulce frumusață vesălește iar nu-nșală/ Lasă, dar, fățărnicia și-a obrazului schimbare/ Căci frumusețea firească robește pe om mai tare”.

Evident, există în aceste versuri și o schemă morală, un substrat etic, al unui autor pentru care iubirea este un sentiment copleșitor, revelator pentru disponibilitățile cele mai ascunse și mai semnificative ale ființei umane. Se poate deduce din frazarea solemn-ironică a lui Conachi un înțeles moral, ce sporește alura obiectivată a viziunii lirice. E, într-un fel, o pornire rousseau-istă, a unui spirit ce caută apropierea de natură, reintegrarea în ritmurile firii, restaurarea candorii într-o lume a artificialului și a contrafacerii.

Scriitura se caracterizează aici prin spontaneitate și expresivitate, pentru că ideile poetice sunt tot mereu plasticizate, au o coloratură afectivă, se subiectivizează intens, capătă un contur de o sensibilitate și prospețime neîndoielnice.

Lumea

Lumea este un poem cu implicații moral-filosofice, în care Costache Conachi își propune să fixeze condiția omului pierdut „pe marea lumii”, a ființei ce-și presimte precaritatea, fragilitatea propriei stări, din perspectiva resurselor sale limitate de cunoaștere și de trăire, în fața ilimitatului universului. Ideea pe care o plasticizează în vers Conachi e aceea a nestatorniciei ființei, a sentimentului de pierdere a identității pe care îl trăiește omul într-o lume ce își surpă înțelesurile, lipsită de repere sigure, de sensuri definite și definitive.

Comparația dintre lume și mare este cea care conferă plasticitate și obiectivare discursului liric, viziunii poetice a omului pierdut în furtuna vremurilor („Pre marea lumii aceasta lată, / În care omul cu ah înoată, / S-au cunoscut că nu poate să fie/ Niciun lucru cu statornicie, / Căci atunci când s-arată mai lină/ Și veselește cu vreo pricină, / Îndată furtună să scornește/ Și, după ce văzduhul negrește, / Întregi munți de valuri înspumate/ Umflă din prăpăstii adâncate, / Și, vărsând, vorbe din adâncime/ Orice putere, orice mărire”).

Tonalitatea expresiei se transformă în tânguire, în litanie la adresa ființei ce nu-și află, în universul nesfârșit, nici rost, nici loc, nici sens. Tristețea se îmbină aici cu scepticismul, cu neîncrederea în capacitatea omului de a se cunoaște și de a cunoaște natura întreagă („O, lume, lume amăgitoare/ ce te-nvârtești din stare în stare/ Și undești pre om ca o vicleană, / Spune-mi de ce ești așa tirană? /

Pruncii, născându-să, lacrimi varsă, / Tinerii per cu inima arsă, / Vârșnicii viețuiesc cu suspinuri / Și bătrânii să topesc în chinuri”).

Singura sursă de stabilitate afectivă și de echilibru moral este, în viziunea poetului, „prieteșugul”, armonia dintre ființe, comuniunea de idealuri și de gânduri dintre oameni. Prieteșugul este aici o noțiune ambivalentă, pentru că el poate însemna, deopotrivă, afecțiunea de ordin spiritual și pasiunea erotică. E o ambivalență ce ține de firea poetului, ardentă și calculată, pasională și lucidă în același timp. Prietenia înseamnă, pentru poet, o schimbare de zodie, o deschidere a orizonturilor, o tentație a depășirii stării de solitudine: „Că toate trec într-o clipală, / Numai prietenul cu unire / Este o zare de fericire / Ce are omul drept alinare / La orișice feli de întâmplare. / O, prieteșug, rai de plăcere, / Ce le începi numai din vedere / Și ești păstrat și după orbire / Și ispitit în nenorocire, / Spune-mi unde lăcuiești anume, / Ca să te caut în toată lume, / Să dau prin foc, prin apă, prin pară, / Ca să mă lipăsc de-a ta aripioară. / Și petrecând într-ale tale brață, / Voi răbda și scurtare de viață / Și mă voi lipsi / De orice bine / Numai să te alb lângă mine”.

Prieteșugul pe care îl teoretizează liric Conachi are sensul unei iubiri generice în care se întrevade „soluția la deșertăciunea lumii” (Eugen Simion). În mai toate poeziile lui Conachi, și, desigur, și în *Lumea*, există un aliaj de reflecție morală și de discurs erotizat. Discursul îndrăgostit și discursul cu contur etic sunt egal îndreptățite, își dispută cu egală îndreptățire câmpul semantic al poeziilor lui Costache Conachi, cel care consolidează în literatura română lirismul erotic, fundamentat pe relația de extremă finețe dintre spirit și afecte, dintre cugetul clar, raționalizant și involburarea sentimentului, a trăirii ardente.

Anton Pann

Creația lui Anton Pann s-a confundat adesea cu creația folclorică. Nota populară a textelor sale este consecința firească a vieții și mentalității poetului. Pe de altă parte, Anton Pann a intenționat să creeze o operă cu caracter critic și educativ, în care să valorifice estetic proverbele și zicătorile populare cu cea mai mare circulație în epocă.

Trăsăturile fonetice ale operelor lui Anton Pann ilustrează specificul limbii literare a epocii, cât și proveniența și tendințele autorului. Unele forme ca *subt*, *ovrei*, *surioară*, *pociu*, *stomah* erau foarte frecvent utilizate în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Există,

de asemenea, în creațiile lui Pann numeroase exprimări muntenesti (*d-o, mumă, hiertură, cenușe, grijă, ușă*) dar și unele fonetisme precum *încoruna, mumă, bagabond*, care dovedesc tendința autorului de a folosi unele forme populare ale epocii. Nu lipsesc din scrierile lui Anton Pann nici fonetismele regionale moldovenești: *măgar, sameni, salaș, patlagele, mulțămesc, malai* etc.

Din punct de vedere morfologic, se poate pune în evidență prezența unor elemente din vorbirea populară, cum ar fi *răsur* în loc de *răsură*, dativul construit cu prepoziția *la* („*la cine întreabă*”, forme de plural diferite de cele de astăzi (*buzonări, scrisuri, acoarde, piețe*)).

De asemenea, este folosit pronumele demonstrativ generalizat ca aspect fonetic în graiul muntean („*ăst loc*”, „*ăsta-ți este dorul*”, „*ăști copilași*”). Se întâlnește, de asemenea, pronumele în dativ cu valoare de posesiv și pronumele de întărire cu aspect arhaic („*După negoțu-și prin țară ieșiră*”, „*Și-a zis singur lui – și*” ș.a.).

Pronumele nehotărât are o formă neobișnuită: *altoarecine, alt* („*Și cu noi îmi pare că alt nu trăiește*”), după cum verbele iotacizante sunt foarte frecvente, ceea ce reprezintă și un indiciu important al caracterului muntenesc al limbii: *să prinză, să crează, să simtă, să măie, să văz, viind*).

Semnificativă în scrierile lui Anton Pann este și frecvența perfectului simplu în forme muntenesti (*dedei, dădeși* etc.), dar și forma arhaică pe care o are mai mult ca perfectul indicativului la persoana a treia plural (*se adususe, se rupsese*).

În creația lui Pann există și câteva ezitări de flexiune verbală în cazul unor neologisme (*publicuiesc*), dar și conjugări analoage la indicativ prezent, persoana a treia plural (*ei întreb, ei număr*) sau modificări de diateză, de la diateza activă la diateza reflexivă (*a se călători*).

Mai trebuie amintit că, adesea, conjuncția subordonatoare *că* este exprimată prin *cum că*: „*a gândi cum că*”, dar și că există o aparentă lipsă de acord la imperfect la indicativ prezent persoana a treia plural („*câți umbla*”, „*este poame*”).

Să subliniem de asemenea și regimul impropriu, arhaic, pentru unele verbe („*face întrebări*”) sau unele inversiuni cerute de factura și modalitatea verbului („*Vai de mine ce nas ai mare!*”). Folosirea tot mai frecventă a negației duble, ca semn al respectării cu fidelitate a vorbirii curente, este o altă trăsătură a limbii literare a scrierilor lui Anton

Pann („Și nimic iar nu se poate ca să n-aibă vreun cusur”).

Vocabularul operei lui Anton Pann oglindește cu destulă fidelitate trăsăturile populare ale limbii poetului. Există astfel elemente populare (*degeaba, cociorvă, lingău, hatâr, ghebos, tîgvă, crăime*), expresii populare (*pe șleau, a-i da bolduri, a-i veni a crede, a căsca gura, a-i fi de deochiu, o spuză de copii, galben de gras*) sau arhaisme (*bogătate, cerșut, neștine*).

Sunt prezente în creația lui Pann și diminutivele (*păloschiță, rărișor*) dar și neologismele (*autor, broșură, exemplar, ediție, format, volum*). Talentul autorului se reliefează mai ales în proprietatea termenilor lexicali întrebuițați, dar se relevă și din îmbinarea cuvintelor populare cu cele împrumutate recent din alte limbi („De astfel de caractere erau și-acești trei *golani*”).

Neologismele preluate și valorificate artistic de scriitor aparțin unor domenii foarte diverse de activitate: învățământ (*academie, atestat, diplomă, examen, lecție, profesor, universitate, definiție, glob, orizontal, plante*), terminologie lingvistică (*adjectiv, alfabet, apostrof, silabă, stil, verb, vocabular*), artă și muzică (*acord, adagio, bariton, cadență, compozitor, instrument, duet, tact, bas, variație, andante*), teatru (*aplauda, bufon, comedie, scenă, teatru, paiață*).

Există și neologisme din viața economică (*capital, condiție, cont, contract, credit, creditor, mare, product, publică*), viața politică și administrativă (*avocat, capitală, comisie, deputat, director, ministru, raport, stat, secretar*).

În concluzie, prin surprinderea caricaturalului și a comicului, printr-un ascutit spirit de observație, Anton Pann se aseamănă cu I.L. Caragiale. Valorificarea proverbelor, grupate în jurul unei idei centrale, conferă scrierilor sale o anume cursivitate și un anumit echilibru, precum și o deosebită expresivitate.

Iordache și Dinicu Golescu

Iordache Golescu și Dinicu Golescu sunt fiii marelui ban Radu Golescu. Iordache Golescu e autorul unor piese de teatru precum *Starea Țării Rumânești și vremea pământenilor, Mavrodinada sau divanul nevinovat și defăimat*, dar a scris și câteva satire politice, între care *Povestea huzmetarilor, Anafora boierilor pentru întocmirea prăvililor* etc.

De asemenea, Iordache Golescu este autorul unei gramatici, terminată în anul 1832 și publicată în anul 1840 la București, intitulată

Băgări de seamă asupra canoanelor gramăticești. Capitolele mari ale acestei gramatici sunt fonetica, morfologia, ortografia și stilistica.

Se poate spune că terminologia acestei lucrări este tributară lui Ienăchiță Văcărescu, Iordache Golescu utilizând și termeni noi (din limba greacă și italiană) sau creații proprii, prin derivație. Importanța acestei lucrări constă, mai întâi, în analiza corectă a părților de vorbire, descrierea unor fenomene fonetice, apelul la limba vie, vorbită și efortul autorului de a stabili norme unitare pentru limba literară.

Iordache Golescu este și autorul unui dicționar, explicativ și enciclopedic în același timp, intitulat *Condica limbii rumânești* și redactat între anii 1834 și 1843. Înregistrând bogăția lexicală a limbii române din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Iordache Golescu creează el însuși derivate, cele mai multe cu caracter artificial, fiindcă ele contraziceau legile de dezvoltare internă a limbii române.

A doua operă lexicografică importantă a lui Iordache Golescu este dicționarul său elin-român, în 9 volume. În domeniul folcloristicii, se poate aprecia că Iordache Golescu este autorul unei culegeri de folclor de proporții impunătoare, cu titlul *Pilde, povățuiri și cuvinte adăvărate și povești*, publicată în mare parte în secolul XX de Iuliu Zanne, în cartea *Proverbele românilor*.

Scrisul lui Iordache Golescu aduce o dimensiune specifică în limba română literară a epocii. Scriitorul folosește numeroase fonetisme populare sau regionale munteneste. Vocabularul pieselor sale de teatru cuprinde un număr mare de cuvinte turcești și grecești, un număr mai redus, totuși, decât la predecesorii săi. În același timp, gramatica lui Iordache Golescu pune în circulație forme lexicale derivate proprii, dar și numeroase neologisme din italiană și greacă.

Din punct de vedere fonetic, operele lui Iordache Golescu cuprind fonetisme populare și regionale (*dacă, dă, dăcât, dăși, pă*), prezintă fenomenul închiderii lui *i* la *î*, după consoanele și (*părtășare, s-ar săvârși, mojęcești, ticălosăiei*). Rareori, apar și unele alternanțe fonetice: *pă/ pe peste/ piste* etc.

Atunci când a accentuat necesitatea normării limbii române literare, Iordache Golescu a precizat atitudinea sa față de trăsăturile fonetice ale limbii literare în gramatica sa. Astfel, autorul arată că există numeroase divergențe dialectale, cum ar fi palatalizarea lui *p* în Moldova, față de stadiul nepalatalizat în Țara Românească, prezența lui *a* accentuat la munteni, față de *e* la moldoveni (*șase, șapte/ șese,*

septe), reducerea diftongului *ca* la *o* la ardeleni (*forte/ poate*).

Aceste divergențe fonetice, ca și cele morfologice, sintactice sau lexicale frânează, în opinia lui Iordache Golescu, „înaintarea” limbii române literare. De aceea, soluția întrevăzută de autor este stabilirea unor „canoane grămătești” unitare, a unor norme, fapt ce va contribui la unificarea și consolidarea limbii române literare.

Deși era conștient de necesitatea unor norme fonetice supradialectale, totuși, Iordache Golescu a supraevaluat trăsăturile regionale ale provinciei sale, susținând o serie de pronunțări regionale și populare ce contravin legilor de dezvoltare firească a limbii române literare din acea epocă.

Din punct de vedere morfologic, se constată iotacizarea verbelor (*nu văz, să împartă, să scoată, să pătrună*), de asemenea, forma veche, la persoana a treia plural a indicativului imperfect (*să vedea, alerga, era adunați, era*), menținerea sporadică a formei *au* la auxiliarul persoanei a treia singular, perfect compus al indicativului („Agamemnon... s-au întristat”) sau frecvența deosebită a formelor populare de viitor (*o să facă, ce-oi să fac, ce-i să faci*).

Piese și povestirile lui Iordache Golescu se caracterizează printr-o expunere cursivă, prin propoziții și fraze degajate. Dialogul se desfășoară cu naturalețe, fiind marcat de numeroase expresii și locuțiuni populare.

Nu de puține ori, nota realistă provine din folosirea zicerilor tipice și a proverbelor. Alteori, autorul intercalează pasaje patetice, ce subliniază retorismul expunerii: „Săracă țară! Vai ție și dă ticăloșăia ta! Cine să te plângă? Cine să te Jălească? Când câinii ce trebuia să te păzească dă năvălirea lupilor, aceia mai întâi te sfâșiesc”.

Din punct de vedere lexical, în operele sale literare Iordache Golescu utilizează numeroase turcisme și grecisme, însă și termeni slavi sau italianisme. Elemente din limba turcă sunt *angara, huzmet, odaie, peșin, salahori, surugiu, zapciu, zaraf*, după cum *anafora, dimine, a protimiși, a publicărisi* etc. sunt cuvinte din limba greacă. Se întâlnesc de asemenea, în creațiile lui Iordache Golescu cuvinte din limba italiană, precum *bagatelă, barieră, comedie, curios, răgulă*, sau termeni de origine slavă (*podvezuri, a popri, poslușnic*).

Se poate observa tendința autorului de a pune în prim-plan termeni de origine italiană sau traduceri ale termenilor latini sau romanici. Pentru sinonime, Iordache Golescu se folosește mai ales de

traducerea termenilor și în mai mică măsură se apelează la echivalentele de origine slavă.

În lucrarea *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești*, terminologia lingvistică preconizată de Iordache Golescu marchează un progres evident, deși sunt menținuți și unii termeni neadecvați. Aproape toți termenii noi, dacă nu sunt definiți, sunt însoțiți de unul sau două sinonime.

Termenii de origine italiană din gramatica lui Golescu sunt: *litere, silabe, articol, nume, pronume, propoziție, adverbii, caz, declinație, demonstrativă, relativă, imperativă, prezent, discors*. Termeni de origine greacă: *diftongi, triftongi, sindaxis, sinthesis, frasis, metaforă, aligorie, enigmă, etimologie, orthografie*.

Există, de asemenea, și termeni slavi, precum *slovă, slomnire (silabă), glăsuire, neglăsuire* etc.

Terminologia lingvistică a lui Iordache Golescu, în comparație cu cea a gramaticii lui Ienăchiță Văcărescu, marchează, în unele aspecte ale sale, un progres, prin adaptarea fonetică mai pronunțată a unor neologisme, prin renunțarea la numeroase italianisme neadaptate și la multe grecisme.

Iordache Golescu menține însă terminologia italiană a lui Ienăchiță Văcărescu, în mare măsură inadecvată, în legătură cu modurile și timpurile verbale. Tendința analitică a autorului în stabilirea de categorii, precum și derivatele sau unele calcuri lexicale, conferă gramaticii sale un caracter artificial.

Se poate spune că, în linii mari, contribuția lui Iordache Golescu la dezvoltarea limbii române literare este inegală, dar complexă. Prin încercarea de a stabili „canoane gramaticești” unitare, Iordache Golescu se înscrie printre primii codificatori ai limbii române literare din secolul al XIX-lea. Atât dicționarele sale, cât și culegerea sa de folclor, ilustrează stadiul pe care l-a atins limba română literară, sub aspectul vocabularului și al expresivității, în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Dinicu Golescu

Dinicu Golescu (1777 – 1830) a avut un rol deosebit de important în dezvoltarea învățământului și a culturii din Țara Românească în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Cea mai valoroasă lucrare a sa este *însemnare a călătoriei mele*, publicată la Buda, în anul 1826.

Descriindu-și călătoria și cele văzute în țările Europei centrale și occidentale, Dinicu Golescu zugrăvește, cu lux de amănunte, felul cum sunt organizate învățământul, instituțiile de cultură, economia, administrația, comerțul și industria, furnizează informații importante în legătură cu portul, credințele, obiceiurile și tradițiile popoarelor respective, dar notează, de asemenea, numeroase date istorice, geografice și culturale.

Memoriile de călătorie cuprinse în *însemnare a călătoriei mele* urmăresc ca, prin imaginile expuse, să arate cititorilor binefacerile civilizației, să le inspire dragostea pentru muncă, încrederea în știință și în progres.

Cartea lui Dinicu Golescu este, însă, și un rechizitoriu la adresa stărilor de lucruri negative din propria sa țară, puse mereu în contrast cu realitățile occidentale. Tematica variată a lucrării lui Dinicu Golescu a pus autorului numeroase probleme legate de limbă, mai ales în domeniul vocabularului.

Astfel, scriitorul a fost obligat să recurgă adesea mai ales la termeni străini, pe care a încercat să-l adapteze la specificul limbii române. În alte cazuri, scriitorul a încercat să redea, în termeni sau în perifraze românești termeni străini.

Astfel, autorul este conștient de necesitatea îmbogățirii limbii române cu neologisme. Neologismele introduse de Dinicu Golescu ridică însă multe probleme de fonetică și morfologie, căci nu toate neologismele sale au o formă unitară, sub raport fonetic sau morfologic.

Acest fapt se explică prin noutatea cuvintelor, dar, uneori, și prin etimologia multiplă a termenilor. Deși în privința fonetismului vocabularului tradițional autorul a fost extrem de atent, adoptând fonetismul muntenesc literar, eliberat de trăsături regionale populare, Dinicu Golescu nu manifestă interes pentru fixarea unor norme unitare în cazul neologismelor.

Autorul s-a concentrat, se pare, numai asupra îmbogățirii limbii cu cuvinte noi, neglijând rezolvarea inconsecvențelor și a dubletelor fonetice și morfologice. Un indiciu pentru determinarea provenienței unui cuvânt este adesea contextul sau regiunea descrisă în acel fragment.

În domeniul foneticii, pe lângă unele cuvinte mai vechi (*prințipat, țeremonie*), de origine rusă, alte cuvinte (*lițeu, stemă*) au o

sursă germană. De altfel, o pronunțare de origine germană au și cuvintele *gheografie, gheometrie, gimnasiun, maghistrat, original, regiment*.

Dubletele fonetice se explică, de asemenea, prin etimologia diferită (*casernă / cazarmă, doftor / doctor, monedă / monedă, porțelan, porțolan*). Există, desigur, și unele fonetisme care nu au fost consacrate mai târziu în limba literară: *cavalerie, cvadrat, departamentarii, ingineru, iconomie, invaliți, miniștri*.

În domeniul morfologiei se pot constata unele ezitări de gen: *manuscript / manuscriptă, ezitări în formarea pluralului (fabrice / fabrici, instrumente / instrumenturi, piațe / piețe, theatre / teatruri)*.

Unele substantive au pluralul diferit de acela care se va stabili mai târziu în limba română literară (*medaluri, miluri, palaturi, trupuri teatrale*). În domeniul formării cuvintelor se poate semnală frecvența deosebită a unor sufixe precum – *le* (*comunicație, încoronație, luminație, observație, speculație, stație*). Se poate preciza că forma *nație* alternează cu *nation*, formă preluată din limba franceză.

Alte sufixe productive în epocă sunt – *ic*, cu varianta – *icesc* (*arhitectonicesc, astronomicesc, austriecească, filosoficesc, geograficesc, iconomicesc, iroicesc, mathematicesc, metalicesc, naționalicesc, politicesc, romanticesc, romanticesc, tiranicesc*) – *arisi* (*a formalisi, practisi, exportăriși, fabricarisi, importăriși, publicărisi, specularisi, vizitarisi, transportăriși*).

În domeniul vocabularului, limbile la care face apel Dinicu Golescu pentru descrierile sale sunt foarte variate, iar domeniile la care se referă aceste neologisme sunt de o mare diversitate.

Elementele de origine germană sunt destul de numeroase în creația lui Dinicu Golescu: *aivaghen, cartofli, clavir, clupuri, garnison, lițeu, paradie*, dar și elementele lexicale turce sunt prezente (*calemgii, simet, sadrivan, tarsana, tuiuri*). Se întâlnesc în paginile memorialistice ale lui Dinicu Golescu și cuvinte de origine italiană (*galantom, nobilita, lostărie, piață, poliție, portofranco, soțieta*), neogreacă (*politefosit, politicos, spițer, stambă*), franceză (*casernă, a comuni, nation, pansion, percal*) și rusă (*comander, gubernie, mehanică*) sau maghiară (*pustă, tituluș* etc.).

Majoritatea neologismelor folosite de Dinicu Golescu în memorialistica sa de călătorie sunt împrumutate din limbile germană, turcă, italiană. Elementele noi de origine neogreacă, franceză sau rusă

sunt relativ mai restrânse numeric.

Aceste neologisme pot fi grupate și pe categorii ori tipologii sociale. Există, astfel, neologisme din domeniul învățământului (*academia, algebră, antichitate, aritmetică, astronomie, bibliotecă, director, estetică, gheografie, gramatică, gheometrie, hartă, poezie, profesor, ritorică*), al vieții politice (*arhiducesă, calemgii, canțellarie, diplomatică, maghistrat, prezident, prințipat*), al economiei (*capital, a exportăriși, iconomie, metal, monedă, tabac, cristal*) sau al artelor (*amfiteatru, armonie, clavir, comedie, muzică, statuie, ștemă theatru*).

Cea mai mare parte a neologismelor valorificate de Dinicu Golescu în opera sa se referă la învățământ, arte și cultură, dar și la viața politică și administrativă. Conștient de faptul că pune în circulație cuvinte noi, Golescu le explică, fie în text, fie în note de subsol, în vreme ce alte cuvinte străine sunt traduse în limba română prin termeni existenți în limbă sau prin perifraze.

Evitarea neologismelor este un indiciu că Dinicu Golescu nu a abuzat de împrumuturile din alte limbi. În scrisul lui Dinicu Golescu, cuvintele noi se îmbină în modul cel mai armonios cu termenii lexicali mai vechi. Se poate, de asemenea, afirma că opera lui Golescu reflectă în modul cel mai limpede procesul de trecere de la limba literară veche la limba română literară modernă.

Din punct de vedere sintactic, înnoirea se manifestă mai puțin, Dinicu Golescu apărând, în acest sens, în mod preponderent ca un om al trecutului.

În lucrarea sa fundamentală, *însemnare a călătoriei mele*, Dinicu Golescu își propune să ne ofere o viziune realistă, obiectivă asupra lumii: „Dar cum puteam, ochi având, să nu văz; văzând, să nu iau aminte; luând aminte, să nu aseamăn; aseamănând, să nu judec binele și să nu poftesc a-l face arătat compatrioților mei”.

Deși scriitorul își asumă și își recunoaște „neputința” literară, există în memorial numeroase pasaje extrem de bine realizate estetic. Descrierea unor localități ori a unor peisaje este înfăptuită prin intermediul unor notații concise, sobre, în propoziții care au un început stereotip.

De asemenea, stilul descriptiv se remarcă printr-o evidentă obiectivitate. Expunerea se înviorează doar atunci când scriitorul caută să-și împărtășească propriile sale impresii și aprecieri. Stilul afectiv iese în evidență mai ales atunci când Dinicu Golescu, cucerit de

frumusețea orașelor apusene, meditează, uneori în tonalitate elegiacă, alteori ironic, asupra stării de înapoiere economică și socială a țării sale.

Impresionat de soarta vitregă a țăranilor din Principatele Române, autoul recurge la exclamația retorică, indiciu al unei sincere și profunde compasiuni: „O, ce mare și neadormită îngrijire au otcârmuitorii de prin alte părți spre toată închipuirea fericirii neamurilor omenеști!”

Atunci când se referă la patria sa, sau când își exprimă sentimentele înălțătoare, Dinicu Golescu e cuprins de un sentiment de protest și de revoltă în fața stărilor de lucruri negative. El recurge la citate aparținând unor personalități ale culturii universale, face reflecții, imprimând astfel o turnură savantă comunicării, într-un stil adesea aforistic.

Pe de altă parte, deși, în general, descrierea lui Golescu are un caracter static, imobil, ea se remeracă, nu de puține ori, prin multitudinea de detalii, prin abundența amănuntelor. Alteori, autorul reunește în chiar același fragment, diferite procedee stilistice, pentru a realiza o deplină armonizare a expresiei cu faptul descris. Stângăciile expresive de aici reflectă oscilațiile proprii epocii în care a scris autorul.

În același timp, prin acuitatea cu care este decupat detaliul revelator, prin multitudinea de fapte prezentate, prin exprimarea evenimentului nud, detașat de orice iluzie utopică, Dinicu Golescu prefigurează procedee și modalități ale reportajului literar.

Descriindu-și călătoriile și impresiile provocate de aceste călătorii în țările Europei Centrale și Occidentale, Dinicu Golescu zugrăvește, cu lux de amănunte, felul cum sunt organizate învățământul, instituțiile de cultură, economia și administrația. Memorialul de călătorie al lui Dinicu Golescu are un dublu scop: să scoată în relief binefacerile civilizației occidentale și să critice stările de lucruri negative din Țara Românească, puse mereu în opoziție cu realitățile occidentale.

Viziunea asupra realității este, în *însemnare a călătoriei mele*, obiectivă, cu notații veridice, concise, în propoziții cu un început stereotip.

Stilul descriptiv și stilul afectiv se întretaie, autorul reușind în același fragment diferite procedee stilistice pentru a realiza o deplină

armonizare a expresiei cu faptul descris.

Însemnare a călătoriei mele – aspecte ale limbii și stilului

În anul 1826 se tipărește la Buda una dintre cărțile cele mai originale, mai atractive și mai semnificative din literatura noastră premodernă, *însemnare a călătoriei mele*, a lui Constantin Radovici din Golești, cunoscut de istoria literară sub numele Dinicu Golescu.

Jurnalul de călătorie al marelui logofăt al Țării Românești avea să-i uimească pe contemporani nu doar prin informațiile inedite cu privire la țările vizitate, ci mai ales prin zugrăvirea tabloului zguduitor al mizeriei țaranului muntean, prin indignarea cu care autorul demasca această stare de lucruri.

Critica acerbă a diverselor instituții feudale anacronice n-a fost, desigur, pe placul claselor dominante. Așa se explică, de altfel, și tăcerea sau uitarea care s-a așternut timp de peste opt decenii în jurul operei lui Dinicu Golescu. Primul editor al însemnărilor de călătorie ale lui Golescu, Nerva Hodoș, se plânga că patronii tipografiilor respingeau sistematic cererea sa de a reimprima această lucrare și că a fost silit să o realizeze după o așteptare de douăzeci de ani, în 1910, cu mijloace proprii.

Dinicu Golescu s-a născut la 7 februarie 1777, după cum se află scris pe spatele unui portret al său. Tatăl lui Dinicu, banul Radu Golescu, a fost un om foarte bogat, atât prin averea moștenită, cât și prin aceea acumulată în timpul vieții. O mare parte dintre bunurile sale, împreună cu satul Golești, le lasă după moarte lui Dinicu, fiul cel mai iubit, pe care l-a simțit „mai cu multă dorire” spre dânsul. Viitorul scriitor moștenește de la tatăl său și sentimentele umanitare de care acesta fusese animat.

În afară de studiile făcute la „Academia” grecească din București, unde se predau greaca și latina – cu exerciții de retorică și poetică –, morala și filosofia aristotelică, aritmetica, geometria și astronomia, precum și limbile franceză și italiană, Dinicu Golescu învață și acasă, împreună cu frații săi, cu profesori anume tocmiți, greaca, latina, franceza și italiana. Limba lui Homer și-a însușit-o atât de temeinic încât a putut, mai apoi, să traducă, pentru necesități didactice, pagini întregi din operele lui Platon, Aristotel, Plutarh etc.

Critica vehementă pe care o realizează Dinicu Golescu în *însemnare a călătoriei mele* sistemului feudal bazat pe munca clăcașilor trebuie interpretată nu doar ca rezultat al contactului

nemediat cu țările occidentale mai civilizate, ci și ca un ecou prelungit al răscoalei lui Tudor Vladimirescu, ca o consecință firească a atitudinilor sale – cu inerente rezerve – față de această mișcare cu larg caracter popular.

În anul 1823, Dinicu Golescu trece din Transilvania în Rusia, unde este impresionat foarte tare de frumusețea bisericilor. El pleacă apoi, între anii 1824 și 1826 în Ungaria, Austria, Italia, precum și în câteva provincii germane și în Elveția. Rezultatul acestor călătorii a fost tocmai *însemnare a călătoriei mele*, carte ce nu reprezintă doar un simplu memorial de voiaj, ci și un document social și psihologic de o însemnătate deosebită.

Întors în țară, Dinicu Golescu, pe care îl impresionase mulțimea instituțiilor culturale și relativa bunăstare a locuitorilor din țările occidentale, aflate la un alt nivel de dezvoltare și prosperitate, a vrut să contribuie nu doar prin cartea sa, dar și în mod direct, la schimbarea moravurilor și instituțiilor feudale, la îmbunătățirea situației precare a țăranilor din Țara Românească.

În „Jurnalul” său, Dinicu Golescu își propune un țel limpede: să însemne „orice obicei și faptă bună” a văzut spre folosul națiunii sale. Partea din memorial care cuprinde impresiile de călătorie propriu-zise reprezintă cam trei sferturi din însemnările lui Dinicu Golescu. În economia operei, ea este destinată, în primul rând, să-i informeze pe contemporani despre starea de lucruri din țările vizitate, mai avansate din punct de vedere economic și social decât Țara Românească.

În al doilea rând, această parte îi folosește autorului ca suport al comunicării emoțiilor pe care le întâmpină în drumul său. În sfârșit, scriitorul intenționează să creeze și premise pentru realizarea unor planuri antitetice, contrastante, contrapunând în modul cel mai sugestiv realitățile apusene celor de la noi.

E demn de precizat că Dinicu Golescu călătorește în trei rânduri în Europa Centrală și Apuseană. În anul 1824, marele boier se îndreaptă, pornind din Brașov, cu diligența spre Sibiu. În drum spre Sibiu vizitează Avrigul, satul în care s-a născut și a murit fondatorul învățământului în limba română în Muntenia, Gheorghe Lazăr. La Sibiu e impresionat de castelul baronului Brukenthal, unde admiră biblioteca cu „cărți deosebite” și muzeul plin de „cadre vrednice de vedere”. Ajuns la Turda, Golescu se oprește plin de emoție pe dealul unde a fost ucis mișelește „preaslăvitul domn Mihai Vodă Viteazul”.

După ce face un scurt popas la Cluj, boierul valah se îndreaptă, prin Oradea, spre capitala Ungariei. Cu această ocazie străbate pusta, de a cărei imagine ternă, nesfârșită, se simte deprimat. Descriind întinderea ei nemărginită, ca și fenomenele cu o aură de mister pe care le întâlnește în cale, călătorul notează, nu fără o anume înfiorare lăuntrică: „Până a trece aceste sate, nu vede călătoriul alt decât ceri și pământ, întocmai parcă ar fi pă mare, și ori în ce loc se va afla vede în câte patru părți, loc ca și de zece ceasuri, căci deal sau copăcel nu se vede decât numai în sate. Când iese călătorul dintr-un sat vede pe cel din nainte sat parcă ar fi drum de un ceas, dar tot trebuie să călătorească cel puțin cinci ceasuri până va ajunge. Pe asemenea drumuri călătorind omul, și pe mare, curând trebuie să îmbătrânească”.

Stând o mai îndelungă perioadă la Pesta și la Buda, pe atunci orașe distincte, Dinicu Golescu vizitează laboratoarele de anatomie, dar și biblioteca de aici, unde sunt expuse cărți rare în limbile greacă, latină, maghiară, franceză și germană. De asemenea, vizitează muzeul de numismatică și pe cel de științe naturale, în care observă și un „trup de om, întreg nezmintit, carnea, pielea neagră și uscată pe oase”, adică o mumie.

Auzind de la niște călători străini că la Pesta există și o baie publică de o mare curățenie, Golescu îi vizitează cu interes interiorul. Încăperile de îmbăiat sunt mobilate cu gust cu canapele și scaune învelite în stofă, cu oglinzi uriașe și covoare luxoase. Grădina care înconjură clădirea este atât de frumoasă încât, după cum precizează călătorul, mulți oameni vin aici numai pentru a se plimba.

În celălalt oraș, Buda, este interesat în mare măsură de observatorul astronomic, de unde a fost semnalat pentru prima dată „comitul” (cometa) din anul 1824. Îndreptându-se apoi spre Viena, Dinicu Golescu străbate un drum care avea pe ambele laturi ziduri de piatră, fapt care i se pare „vrednic de vedere”. Capitala Austriei era alcătuită atunci din cetatea fortificată a Vienei și din câteva zeci de cartiere, aflate dincolo de întărituri. Casele nu erau prea numeroase (în jur de 1300), dar aveau câte șapte sau opt etaje, în timp ce străzile erau pe alocuri atât de înguste, încât soarele nu putea răzbate decât arareori, oamenii fiind siliți să muncească toată ziua cu lumânările aprinse.

Dintre cele cincisprezece piețe ale Vienei, mai demne de interes

i se par Piața lui Iosif al II-lea, unde Goleescu admiră statuia ecvestră a împăratului și Piața Sfântul Ștefan, în mijlocul căreia se înalță un stâlp uriaș de marmură, împodobit cu basoreliefuri ce înfățișau diverse episoade biblice.

Călătorul este atât de impresionat de muzeul militar încât îl recomandă tuturor celor care intenționează să viziteze Viena. În afară de numărul mare de arme de tot felul și din toate vremurile adunate aici, se găsea acolo și lanțul „gros ca pe mână” și lung de o sută de stânjeni, cu care turcii – se zice – ar fi intenționat să împiedice trecerea corăbiilor inamice pe Dunăre. Stema austriacă, „zgriptorul cu două capete”, e alcătuită cu atâta măiestrie din săbii, încât parcă ar fi pictată.

Timp de o lună de zile, cât a rămas la Viena, Goleescu s-a arătat interesat și de organizarea școlilor, a spitalelor, a societăților de ajutor, de politica fiscală și edilitară. Călătorul e impresionat sincer de numărul mare al spitalelor, de mărimea și de curățenia lor. E atras mai ales de acel spital al femeilor ce sunt nevoite să nască în taină, își notează condițiile de trai, condițiile în care mamele își pot lăsa acolo spre creștere copiii, „din care mulți pot ieși oameni mari, după a lor vrednicie și noroc, căci toată învățătura bună li se dă”.

Goleescu constată de asemenea că împrejurul Vienei sunt numeroase grădini în care orășenii își petrec cu plăcere timpul lor liber. Amestecat în mulțime, călătorul cutreieră cu foarte mare atenție aceste grădini. Preferând să contemple peisajele nu de la nivelul terestru, ci, în general, dintr-o perspectivă aeriană, de ansamblu, atunci când ajunge la grădina Luxemburg, Goleescu se urcă într-un turn de „170 de trepte”, de unde-i apare „toată grădina, toate învărtiturile ce face apa cea mare, cum și canalurile, ostrovul, palatul, mulțime de sate, câmpii”, pe care toate le vede „parcă ar fi o hartă sub picioare”.

Din dorința de a transmite și cititorilor emoțiile încercate de el însuși, Dinicu Goleescu recurge, nu de puține ori, la hiperbolizarea impresiilor. De pildă, ca să redea în modul cel mai acut și mai plastic propria sa senzație de groază, el aduce în fața cititorilor imaginea temniței din cetatea Luxemburg, unde zăceau condamnați la moarte și unde „acuma au un ticălos legat cu lanțuri de mâini și picioare cu acea față de om mai mort, și cu o haină neagră și putredă la care când se va apropia cineva ș, cu mare mânie își trânteste mâinile cele lănțuite”. Privitorii acestui spectacol „în destul se cutremură”. Îndată, însă, autorul recurge la o schimbare de planuri, liniștindu-și cititorii și

precizând că „acel trup nu este de om, ci de lemn, și cu meșteșug săvârșește toate acestea”.

Trecând prin satele din Austria, Dinicu Golescu vede case de zid, „întocmai ca pe la noi în orașe, casele boierilor”, vede teatre, școli, „dohtori, spițeri” etc. Părăsind Viena, scriitorul memorialist străbate ruta până la Triest cu „ailvagen-ul” și, de aceea, nu are posibilitatea să facă „mai multă băgare de seamă” asupra orașelor prin care trece. Atenția sa se îndreaptă acum asupra acestui mijloc de locomoție original, care-l uimește prin rapiditatea și regularitatea circulației sale.

La Triest, Golescu își îndreaptă atenția spre sistematizarea orașului, spre pardoseala ulițelor și spre agitația deconcertantă din portul orașului, unde numărul corăbiilor se ridică la opt sute. Pentru a accede la Veneția, Dinicu Golescu călătorește cu un vapor de curând inventat, pentru a putea consemna și acest mijloc de navigație, o noutate chiar pentru occidentali.

Veneția îi apare călătorului, din cauza clădirilor învechite, ca un bătrân trecut de o sută de ani, pe care „l-au lăsat toate puterile” și lângă care stă „un tânăr voinic și frumos care vrea să-l împingă în râpă”. Atenția lui Golescu e solicitată de asemenea de orologiul bisericii din Piața San Marco, unde „doi draci mari de aramă”, bătând cu ciocanele, la intervale fixe, vestesc scurgerea monotonă a timpului.

Milano, numit „Parisul cel nou”, întrece celelalte orașe italiene prin frumusețea și clima sa „cea dulce”. Prestigiul orașului este menținut și amplificat și de monumentele sale artistice. Oprindu-se în fața catedralei San Marco, Golescu numără pe zidul ei exterior peste șapte sute de statui de marmură, ce depășesc mărimea unui om, și înconjoară, totodată, catedrala cu pasul, stabilind că are două sute patruzeci de stânpeni.

Întreaga Italie îi lasă călătorului impresia unei imense grădini. Peste tot pe unde pășește, Dinicu Golescu vede, de o parte și de cealaltă a drumului, doar locuri de semănături, „cvađrate”, despărțite „unul de altul cu șanțuri, pe care curg ape, și cu felurimi de alee”.

În anul următor, în 1825, Dinicu Golescu nu mai efectuează călătorii de lungă durată, ci întreprinde doar voiajuri scurte în orașe din Transilvania, Banat și Ungaria, înapoiindu-se de fiecare dată la Brașov, unde își avea soția și copiii. Astfel, ajunge la Mehadia, unde existau, din vremuri străvechi, „felurimi de ape metalicești” și este martor la tămăduirea unui ofițer complet paralizat, care pleacă, pe

propriile-i picioare, „cu o nsepusă bucurie în fața obrazului”, după numai șaisprezece zile de tratament. Se mai duce, tot atunci, la Târgu-Mureș, unde, pe acea vreme, locuiau „mulți domni de neam mare”, la Sighișoara și Mediaș, precum și în alte orașe de dimensiuni mai modeste din Transilvania.

În anul 1826, Dinicu Golescu călătorește din nou în Occident, de această dată pentru a studia în amănunțime organizarea instituțiilor de învățământ superior și a pensioanelor, pentru a-i lăsa pe cei patru băieți ai săi la studii.

În capitala Bavariei, Dinicu Golescu îi lasă la învățătură pe doi dintre feciorii săi, Radu și Alexandru. Ajungând la Geneva, după cercetări îndelungi printre pensioane și alte instituții educative, se hotărăște să încredințeze educația copiilor mai mici, Ștefan și Nicolae profesorului Rodolphe Topffler, unul din discipolii lui Jean-Jacques Rousseau. În curând îi va muta aici și pe ceilalți doi fii, Radu și Alexandru, aflați la institutul din München.

Opera lui Dinicu Golescu nu poate fi redusă însă la statutul unui simplu jurnal de călătorie, în care autorul consemnează tot ceea ce i-a suscitât curiozitatea, ci se constituie și într-un rechizitoriu vitriolant adesea la adresa claselor dominante, rechizitoriu întocmit de o conștiință ce a cunoscut în profunzime toate modalitățile de exploatare socială. Cartea e, într-un anume sens, și o confesiune publică „pentru cea până acum necuviincioasă viețuire și nedrepte luări de bani din patrie”.

Accentele critice din *Însemnare a călătoriei mele* au o sferă atotcuprinzătoare, ea exercitându-se prin acele „cuvântări deosebite” intercalate de autor în jurnalul său. Pentru a-și realiza scopul, Golescu recurge neconținut la metoda comparării realităților antinomice de la noi, cu cele văzute în occident.

Călător neobosit prin Europa, Dinicu Golescu este atent mai ales la progresele din agricultură, cu toate ramurile ei, dar și la dezvoltarea fabricilor, a industriei. E preocupat de asemenea de forma de guvernământ, aprecierile sale îndreptându-se spre monarhia luminată. Într-o măsură la fel de mare atenția călătorului memorialist se îndreaptă spre arhitectura orașelor și satelor și asupra aspectelor dezvoltării culturii, dar autorul cercetează în detaliu și moravurile oamenilor, legislația, sistemul fiscal, comerțul, organizarea căilor de comunicație etc.

Îl impresionează puternic nivelul de trai al orășenilor și țăranilor, scriitorul realizând adevărate anchete sociale; astfel, el intră în casele sătenilor, observă modul în care se gospodăresc, le pune întrebări cu privire la venituri și impozite, cercetează cu atenție ținuta lor vestimentară, deducând din toate aceste elemente situația lor economică prosperă.

Pe de altă parte, în aprecierea operelor de artă pe care le contemplă, Dinicu Golescu pornește de la un criteriu estetic oarecum naiv, reținându-i atenția acele tablouri care au o asemănare ce merge până la identitatea cu obiectul reprezentat. Scriitorul este deosebit de sensibil la frumusețile naturii, în toate manifestările ei, reușind să ofere cititorilor pagini descriptive de o sugestivitate și plasticitate deosebite.

Pentru multipla și nuanțată valoare a jurnalului său de călătorie, pentru prodigioasă activitate desfășurată în spațiul culturii i se cuvine lui Dinicu Golescu aceeași apreciere vibrantă pe care el o face înaintașilor: „Căci și cel ce va aduce folos ei (patriei, n.n., I.B.) un bulgăre de aur, și cel ce va aduce numai cât un grăunț de mei, tot trebuie să fie cinstiți mai mult decât cei ce în urmă vor scrie, ca niște începători ai acestui sfânt lucru, și ca niște înlesnitori la cei din urmă”.

Începuturile presei și teatrului în limba română

În cadrul procesului de occidentalizare a societății românești la începutul secolului al XIX-lea, două modalități de expresie modernă se manifestă: presa și teatrul.

Primele încercări sunt efemere; anul 1829 marchează apariția unor gazete românești de importanță deosebită. La 6 aprilie 1829 apare la București, sub conducerea lui I.H. Rădulescu „Curierul românesc”, o gazetă de informare (politică, administrativă, culturală și literară), ce a contribuit la dezvoltarea și modernizarea învățământului românesc și la crearea unui teatru național.

În Moldova Gheorghe Asachi întemeiază revista „Albina românească”, în care sunt publicate scrieri literare romantice și clasice. Între anii 1837 – 1847 apare la București „Curierul de ambe sexe”, avându-l ca mentor pe I.H. Rădulescu, revistă ce-și propune să servească „de arhivă la istoria literaturii și limbii noastre”. Apar aici opere importante semnate de I.H. Rădulescu, D. Bolintineanu, C. Negruzzi.

În Transilvania apare sub conducerea lui George Barițiu în

martie 1838 „Gazeta de Transilvania”, cu suplimentul „Foaie pentru minte, inimă și literatură”. Revista își manifestă de la început cu consecvență idealurile naționale, fiind principalul mijloc de afirmare publicistică a românilor transilvăneni.

Dramaturgia română originală se află la începuturile ei. În 1833 se înființează Societatea Filarmonică, în cadrul căreia funcționează și un Conservator de muzică și actorie. Încercările dramatice originale cele mai semnificative aparțin lui C. Conachi, Iordache Golescu (*Barbu Văcărescu, vânzătorul țării*) și Matei Millo (*Un poet romantic*).

Deși nu vor juca un rol major în istoria literaturii române, acești scriitori au meritul de a fi așezat fundamentul dramaturgiei românești.

CAPITOLUL VIII

TENDINȚE ÎN EVOLUȚIA LIMBII ROMÂNE LITERARE ÎN EPOCA PAȘOPTISTĂ

Curentul latinist și atitudini moderate

Principalii reprezentanți ai orientării latiniste au fost Timotei Cipariu, August Treboniu Laurian și I.C. Massim.

Timotei Cipariu a fost un filolog de o vastă cultură, orientalist și istoric. Cipariu a fost, de asemenea, membru al Societății de orientalistă de la Berlin, membru fondator al Astei și vicepreședinte al Societății Academice Române.

În cadrul concepției sale lingvistice, Cipariu pornește de la ideea relației strânse între istoria limbii și istoria poporului: „Toate evenimentele care trec peste viața unui popor, toate îmbunătățirile și calamitățile ce întâmpină o națiune, toate fazele prin care trece, toate se revarsă și asupra limbii aceluia popor”.

În acest fel, Timotei Cipariu a aplicat cu consecvență punctul de vedere istoric în cercetarea lingvistică, fiind cel dintâi care a publicat la noi documente de limbă literară veche (*Analecte literare*, 1858).

Idei și concepte interesante se pot regăsi și în lucrarea sa *Principia de limbă și de scriptură* (1866), ca și în *Gramatica limbii române*, apărută în două volume (1869 și 1877). O idee extrem de interesantă și de fecundă a lui Cipariu este aceea a unității limbii române din toate provinciile românești; el consideră că această limbă unitară este temelia unei literaturi „cu adevărat naționale, corectă în expresii, corectă în forme”.

Potrivit convingerilor lui Timotei Cipariu, unitatea limbii scrise nu poate fi realizată decât printr-un sistem ortografic etimologic, prin

care se elimină posibilitatea utilizării pronunțiilor regionale. Cipariu a reușit să impună acest sistem Societății Academice în anul 1869.

Dacă în prima parte a activității sale Timotei Cipariu a afirmat unele opinii care își păstrează și astăzi valabilitatea, în cea de a doua parte cantonarea în canoanele latinismului sau dezideratul perfecționării artificiale a limbii reprezintă coordonate esențiale ale activității sale.

În concepția lui Timotei Cipariu, latinizarea limbii române nu este împinsă până în faza limbii latine. Cipariu a încercat, de fapt, arhaizarea formelor moderne de limbă, preluând ca model aspectul formelor respective din scrierile vechi.

Astfel, el susținea ideea de a „reduce limba la una forma mai omogenia, mai primitivă”. Pe de altă parte, în lucrarea *Principia de limbă și de scriptură*, Cipariu afirma că menirea lingvistului este de a „reînsufla moartele, uitatele, părăsitele forme, cuvinte și semnări”.

Ca și Petru Maior, Cipariu susține că limba română provine din limba latină populară, și nu din limba latină clasică, cum se credea îndeobște.

Un alt reprezentant însemnat al latinismului a fost August Treboniu Laurian. În lucrarea *Tentamen criticum în originem, derivationem et formam linguae romanica*, A.T. Laurian își propune să realizeze o cercetare filosofică a limbii române. Cu toate acestea, el nu se referă propriu-zis la adevărata limbă română, ci la o limbă ideală, artificială, cu o structură gramaticală și cu un lexic de aspect latin.

Laurian consideră că, încă din epoca lui Traian, limba română nu a suferit modificări, singurele elemente străine existând în vocabular și având o circulație regională. Cărturarul este de părere că, pentru a-i da limbii române puritatea de altă dată, trebuie eliminate complet cuvintele străine și chiar limba s-ar impune să fie reconstruită, pentru a-și recăpăta aspectul său pur, noblețea inițială. Exemple de astfel de modele ale limbii române pure sunt: „una sagetta acutita” sau „duc vergine petite”, ca să nu mai vorbim de „parte meu e forte morbosu”.

A.T. Laurian și I.C. Massim sunt cei care au conceput și publicat *Dicționarul limbii române* (1871), redactat sub egida Societății Academice. Acest dicționar reprezintă apogeul exagerărilor latiniste și al denaturării realității lingvistice. „Arsenal de erudițiune pedantescă” (Lazăr Șăineanu), acest dicționar a fost ridiculizat, pentru exagerările

și erorile pe care le conține, de Vasile Alecsandri (în *Dicționar grotesc*) și de Alexandru Odobescu (în *Prandiulu academicu*).

Dicționarul este redactat în două părți. În prima parte sunt înregistrate cuvintele cărora, în mod corect sau forțat, li s-au stabilit etimologii latine. Cel de al doilea volum, *Glosariu*, cuprinde cuvintele de origine străină sau necunoscută, incertă, cuvinte care erau propuse de cei doi latinști să fie eliminate din limbă.

În esență, *Dicționarul limbii române* al lui Laurian și Massim se reduce la un conglomerat de forme ciudate, fanteziste, care n-au existat în limba textelor vechi sau în graiurile românești. Metoda de lucru a autorilor se rezumă la identificarea cuvintelor românești cu cele latine; din această cauză se creează impresia că dicționarul latinesc a fost încorporat dicționarului limbii române.

Glosarul încearcă, de asemenea, să stabilească etimoane latinești pentru unele cuvinte străine. De altfel, acest dicționar a marcat declinul curentului lingvistic latinizant. Lazăr Șăineanu aprecia, de aceea, că „dicționarul academic fu orațiunea funebră a iperlatinismului”.

Studii și cercetări de dată mai recentă au considerat însă că latinismul a avut și un rol pozitiv în primenirea lexicală a limbii române literare, pentru că o serie de cuvinte neologice, luate de Laurian și Massim din limba latină literară au fost asimilate cu succes, după anul 1900, de limba română.

George Barițiu a fost o personalitate al cărei nume a fost legat de înființarea Astrei și de conducerea revistei *Foaie pentru minte, inimă și literatură*. Se poate spune că George Barițiu a acceptat principiul etimologic în ortografie, cu anumite reticențe și concesii făcute sistemului fonetic.

În ceea ce privește îmbogățirea vocabularului limbii române, Barițiu a fost un antilatinist consecvent, combătând exagerările puriste. El aprecia, astfel, că intelectualității îi revine misiunea de a cultiva limba română literară și că numai o limbă selectă poate asigura apariția unor opere literare valoroase.

George Barițiu a criticat, astfel, pe acei autori care nesocoteau expresiile idiomatice proprii limbii române și utilizau unele forme de limbă sau construcții sintactice străine. Ca și Timotei Cipariu, George Barițiu era convins de necesitatea creării unei limbi literare unice, considerând că prima etapă în realizarea acestui deziderat o constituie

redactarea unui *dicționar etimologic*.

Gorge Barițiu a observat, pe de altă parte, evoluția normală a limbii în deplină concordanță cu condițiile sociale. De aceea, el s-a pronunțat pentru acceptarea neologismelor, în măsura în care acestea puteau fi adecvate la structura morfologică a limbii române.

Din articolele sale rezultă că George Barițiu avea o atitudine polemică față de jargonul grecizant, franțuzit sau germanizat existent în scrisul unor autori din principatele Române.

Critica lui Barițiu se îndrepta însă și împotriva latiniștilor, care erau acuzați de a se fi abătut de la graiul viu al poporului. Acești cărturari latiniști introduceau forțat o mulțime de termeni latinești în limba română, neținând cont de fizionomia concretă a acestei limbi. Barițiu consideră, astfel, că trebuie să se împrumute „numai *atâtea cuvinte* câte ne sunt de *neapărată* trebuință”.

În critica purismului etimologizant, Barițiu este de părere că elementele lexicale de origine slavă nu pot fi eliminate din limbă după bunul plac al filologilor. George Barițiu recunoaște, pe de altă parte, că, în Transilvania, influența latinistă este mai puternică, datorită cunoașterii insuficiente a limbii populare.

Ideea dominantă ce se desprinde din articolele lui Barițiu este că limba română dispune de o mare bogăție lexicală, de o mare diversitate și expresivitate și că, în acțiunea de îmbogățire a vocabularului, neologismele trebuie acceptate și însușite indiferent de proveniența lor, pentru că înmulțirea ideilor atrage după sine îmbogățirea vocabularului.

Făcând anumite aprecieri asupra limbajului publicistic din epoca sa (*trebuința publicității*), George Barițiu arată că stilul oricărui autor este în raport cu concepția sa. Astfel, limbajul prolix, confuz, de o mare ambiguitate este propriu pedantului, vulgaritățile sunt caracteristicile unui bădăran, „un latin va lățini totul, și forme, și rădăcini și chiar construcțiunea cuvintelor”.

Combătându-i pe toți aceștia, autorul își exprimă nemulțumirea că o bună parte a intelectualității contemporane manifestă o reprobabilă nepăsare față de limba română și îi îndeamnă pe scriitori să scrie pe înțelesul tuturor, fără exagerări neologice, considerând că accesibilitatea și caracterul plăcut sunt atributele esențiale ale limbii literare.

Urmând exemplul lui Ion Heliade-Rădulescu, Barițiu militează

cu fermitate pentru îmbogățirea literaturii prin cât mai multe traduceri. Mai exigent însă decât Heliade, Barițiu consideră că traducerea nu trebuie privită ca o transpunere seacă, rigidă, mecanică, „o copie mecanică de ziceri”.

Menirea traducerii, în viziunea lui George Barițiu, este redarea originalului într-o manieră artistică: „Traducția să nu fie numai verbală, nu mecanică”, ci o transpunere expresivă, iar această acțiune de traducere trebuie să revină mai ales literaților, cei care sunt înzestrați cu un deosebit simț al limbii.

Pe lângă aceste calități de artist al cuvântului, Barițiu mai pretinde traducătorului cunoașterea deplină a limbii, a gramaticii și a ortografiei, bunul-simț în selectarea cuvintelor, pentru a se realiza o concordanță deplină între conținutul și forma operei traduse, dar și exploatarea eficientă a vocabularului limbii române.

George Barițiu a manifestat interes și pentru probleme de stilistică. El a scris chiar câteva articole consacrate în mod special problemelor de stilistică: *Un discurs asupra versificației noastre, Stilul de jurnale: stil de valoare? Stilul*.

Definind stilul, George Barițiu consideră că acesta este „lucrarea mai ales a duhului, însoțită de o ușurință deosebită, cum în limbă, în muzică, în zugrăvire. Stilul încât are temeiul în chipul de a cugeta și în civilizația oamenilor, după deosebitele ramuri, epoci, lucrări, școli de arte și individualități de artiști este deosebit”.

Barițiu observă, astfel, în mod just, în definiția sa, atât varietatea stilurilor, cât și caracterul lor istoric, evoluția lor, progresul pe care îl suportă.

Chiar dacă aprecierile lui George Barițiu pentru problematica stilului nu sunt originale, ele se caracterizează prin erudiție, dar și printr-o corectă și nuanțată înțelegere a raporturilor dintre limbă și stil. De asemenea, Barițiu include problemele de stil în contextul mai larg al retoricii.

Înțeleasă ca o disciplină cu caracter normativ, stilistica retorică are rolul de a-i învăța pe oameni să vorbească și să scrie în conformitate strictă cu calitățile, înzestrările și particularitățile spiritului uman.

Opiniile lui George Barițiu cu privire la însușirile generale și particulare ale stilului îl situează pe autor printre precursorii stilisticii românești.

Pe de altă parte, în cadrul activității sale, George Barițiu a fost preocupat de multe probleme de lingvistică. Astfel, el și-a exprimat opinia cu privire la rolul esențial ce revine limbii în evoluția unei națiuni, dar și cu privire la rolul pe care îl au scriitorii talentați în dezvoltarea limbii literare, s-a ocupat de problema latinității limbii române și de sistemul ortografic românesc, ajungând chiar să configureze un sistem ortografic propriu.

Arătându-se preocupat mai ales de îmbogățirea lexicală a limbii române, Barițiu a manifestat un interes foarte viu pentru cultivarea limbii, a abordat de asemenea probleme de teoria și practica traducerii, dar și anumite chestiuni teoretice de stilistică.

Chiar dacă aportul lui George Barițiu la dezvoltarea limbii române literare nu este de aceeași consistență și importanță metodologică precum cel al lui Ion Heliade-Rădulescu sau Costache Negruzzi, totuși, raportat la condițiile istorice concrete în care și-a desfășurat activitatea, se poate afirma că George Barițiu a contribuit în mod esențial la procesul de unificare a limbii române literare, demonstrând că limba de cultură realizează, în fond, o sinteză din ceea ce e mai valoros în limba vorbită și scrisă în toate provinciile românești.

În această epocă, Aron Pumnul reprezintă și ilustrează fonetismul extremist și analogismul. Dacă orientarea latinistă urmărea să realizeze unitatea limbii prin etimologism, și Aron Pumnul intenționa același lucru, însă dintr-o perspectivă diferită.

Pornind de la stadiul actual al limbii, Aron Pumnul căuta să aplice legile fonetice specifice evoluției limbii române și în cuvintele noi, împrumutate din alte limbi. În acest fel, Aron Pumnul urmărea o românizare excesivă a neologismelor.

Procedeu reformei ortografice, pe care o preconiza Aron Pumnul se baza pe o falsă analogie, pentru că orice lege fonetică are un caracter determinat din punct de vedere istoric și a aplica legile fonetice specifice unor cuvinte românești vechi la forma unor neologisme înseamnă a le denatura.

În domeniul formării cuvintelor, cele mai cunoscute cuvinte propuse de Aron Pumnul au fost *evenemânt*, *despărțământ*, *regulământ*, *leptură*, *obiect*, *năciune*, *observăciune* etc.

La nivel lexical, principiul fonetismului lui Aron Pumnul tindea la remanierea, mai întâi exterioară, iar apoi definitivă, a terminologiei

științifice. Înlocuirea termenilor științifici avea să se producă prin creații lexicale noi, inedite, operându-se cu procedeul derivației, folosit mai ales în cuvintele populare.

În lucrarea *îndreptăriul cel mai nalt în vorbirea, scrierea și formarea limbii românești*, din 1850, Aron Pumnul făcea următoarea recomandare: „scrie cum vorbești, însă vorbește, scrie și formează fiecare cuvânt așa ca să fie *regulariu*, ușor de rostit și dulce sunătoriu”.

Apelând cu consecvență la respectarea strictă a analogiei, Aron Pumnul a considerat că se pot forma cuvinte noi din rădăcini lexicale, prin adăugarea unor sufixe, obținându-se astfel un fel de clișeu al derivării.

Modificările pe care le susținea Aron Pumnul urmau să afecteze multe cuvinte existente și frecvente în limbă, autorul fiind convins că poporul n-a ajuns încă „la conștiința chiară despre organismul limbii”.

De asemenea, într-o altă lucrare, *Formă ciunea cuvintelor românești* (1859), Aron Pumnul îi combate pe latiniști, dar și pe cei care optau pentru introducerea fără discernământ a neologismelor. Optând pentru o poziție mediană, Aron Pumnul a încercat să înlocuiască termenii științifici prin creații din spațiul limbii române (*știință limbistică, cugetământ, scriemânt, stelământ, tâmpământ, cuntrăzicător*).

Reforma lexicală preconizată de Aron Pumnul se bazează pe încălcarea regulilor și a normelor fundamentale ale limbii române. Poziția lui Aron Pumnul față de neologisme este, astfel, retrogradă. Curentul inițiat de acest cătrurar s-a manifestat cu și mai multă vigoare după apariția, în ziarul „Bucovina”, a articolului *Neatârnairea limbii românești*.

În acest fel, teoria puristă a lui Aron Pumnul a însemnat, în fond, exagerarea analogiei, dar analogia nu este, desigur, singurul factor important în evoluția limbii. Exagerata românizare pe care o încerca, pe care căuta să o legifereze Aron Pumnul a fost determinată și de tendințele unor ardeleni de maghiarizare a terminologiei.

Datorită exagerărilor pe care a încercat să le impună, cărturarul nu a reușit să exercite o influență prea amplă asupra intelectualității românești. Mai mult, Vasile Alecsandri, în scrierea sa satirică și polemică *Rusaliile în satul lui Cremene*, incriminează atât latinismul, cât și fonetismul analogic al lui Aron Pumnul.

Privite în ansamblu, opiniile lui Pumnul și tendințele sale

reformatoare prezintă doar un caracter istoric, ele n-au influențat evoluția limbii române literare.

Un moment extrem de important în progresul limbii române literare, în discutarea și formularea normelor supradialectale ale acesteia l-a reprezentat activitatea de filolog a lui Titu Maiorescu.

În domeniul limbii române literare, Titu Maiorescu a căutat să impună norme stricte de scriere a limbii române, pe baza introducerii alfabetului latin și a eliminării alfabetului chirilic. Pe de altă parte, se poate aprecia că Maiorescu a fost un adept important al principiului fonetic în domeniul ortografiei, combătând cu virulență etimologismul: „Fiecare cuvânt se scrie cum se pronunță. Acest principiu va da limbii române o scriere simplă, ușoară, conformă atât cu ideile lingvistice moderne, cât și cu cerințele pedagogice în școală”.

În privința neologismelor, Titu Maiorescu consideră că e preferabil împrumutul de cuvinte dintr-o limbă străină, atunci când trebuie denumite noțiuni noi, decât compunerea lor în interiorul limbii române din material lexical vechi.

Neologismele trebuie împrumutate însă mai ales din limbile romanice și numai atunci când ele sunt imperios necesare. Titu Maiorescu a combătut în articolele sale *Limba română în jurnalele din Austria*, *Beția de cuvinte* și *Oratori, retori și limbuți* tendințele de stricare a limbii.

În opinia lui Titu Maiorescu, aceste tendințe de denaturare a limbii române se materializau în copierea expresiilor idiomatice, care schimbau sensul unei propoziții, făcându-l de neînțeles, dar și prin beția de cuvinte, prin cuvântul golit de sens și de adevăr.

Titu Maiorescu era convins că unificarea limbii române literare a fost întârziată și de „lipsa unei poezii și proze recunoscute de clasice”. De asemenea, el consideră că dezvoltarea ulterioară a limbii române va fi determinată nu de limba propusă de filologi, ci de apariția unor scriitori cu adevărat importanți.

În acest sens, Titu Maiorescu notează: „Tot ce știu este că această alegere se face instinctiv, și nu după reflecție, și că se îndreptează mai ales după poeți; și datoria noastră este chiar de a ne împotrivi în contra oricărei monotonizări a limbii sub jugul vreunei filologii și a aștepta venirea acelei poezii și proze clasice, care să fixeze limba”.

Mihai Eminescu, recunoscând meritele lui Titu Maiorescu în

dezvoltarea limbii române literare, scria în anul 1877: „În lupta pentru limbă și adevăr și contra jargoanelor franțuzite și nemțite și a beției de cuvinte, domnia sa a rămas învingător; autorii loviți de pana sa energică nu mai cutează a se întoarce la obiceiul lor de a înșira cuvinte nouă în loc de idei adevărate”.

Concepția asupra limbii române literare în viziunea scriitorilor grupați în jurul revistei „Dacia literară”.

Revista „Dacia literară este mai consecventă în ceea ce privește cultivarea și respectarea limbii populare și în realizarea unei limbi literare cu un pronunțat caracter popular. De altfel, revista „Dacia literară” a apărut într-un moment în care publicistica românească era într-un plin avânt, fapt observat și de Mihail Kogălniceanu în *Introducția* sa.

După o prezentare sumară a publicațiilor din epocă și după menționarea dificultăților inerente acestui început, Kogălniceanu constată că cele trei importante publicații ale vremii („Curierul românesc”, „Albina românească” și „Foaie pentru minte, inimă și literatură”), cu toate meritele lor, păcătuiau prin culoarea lor locală accentuată și printr-o exagerată atenție acordată problemelor politice.

Kogălniceanu crede că această stare de fapt poate fi remediată prin apariția unei reviste noi care, făcând abstracție de politică, să se preocupe numai de literatură și să se adreseze tuturor românilor din diferitele provincii românești, evitându-se astfel spiritul local, strict regional.

Titlul revistei devine astfel simbolic, el sugerând caracterul național și popular al publicației, dar și scopul urmărit. Respectând cu fidelitate acest program, „Dacia literară” va publica operele originale ale colaboratorilor, dar și unele traduceri semnificative.

De altfel, Mihail Kogălniceanu se pronunță împotriva traducerilor, susținând că „traducțiile nu fac o literatură”. Revista „Dacia literară” urmărea, astfel, să creeze un repertoriu literar românesc original al tuturor provinciilor locuite de români, bazat exclusiv pe lucrări originale.

Această idee este subordonată imperativului unității culturale a tuturor românilor, unitate care avea să se realizeze atât pe baza operelor literare originale ale scriitorilor români, cât și pe baza unei limbi literare unice, de pronunțat aspect popular.

De aceea, în viziunea scriitorilor grupați în jurul revistei „Dacia

literară”, provincialismele exagerate trebuiau eliminate, urmărindu-se în acest fel însușirea unor norme literare comune, acceptate de toți vorbitorii.

Subordonat aceluiași scop al unității, se poate reține și accentul pus pe ideea de critică pozitivă, constructivă și obiectivă, o critică menită a viza opera, iar nu persoana autorului. Kogălniceanu pledează, astfel, pentru obiectivitatea și imparțialitatea actului critic. De altfel, programul revistei „Dacia literară” este sintetizat astfel de către Kogălniceanu: „În sfârșit, țalul nostru este realizația dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”.

Profilul revistei „Dacia literară” cuprinde astfel lucrări originale, scrieri teoretice, reproducerea unor articole originale din alte ziare, critica lucrărilor apărute în diferite provincii, *Telegraful Daciei*, care oferea cititorilor informații culturale și literare.

Sintetizând, se poate spune că revista „Dacia literară” a urmărit trei scopuri fundamentale: crearea unei literaturi originale, pe baza inspirației din trecutul istoric, din literatura populară sau din realitățile vieții cotidiene, cu evitarea traducerilor servile și a imitațiilor; scrierea operelor literare într-o limbă literară comună, apropiată de vorbirea populară, pentru a se asigura deplina accesibilitate a operelor, fără însă a se neglija exprimarea aleasă, îngrijită; realizarea unității culturale a românilor.

Acest curent literar și cultural, creat în jurul revistei „Dacia literară”, a avut un puternic caracter popular și național, el constituind un moment de o semnificație majoră în cultura românească a secolului al XIX-lea.

Pașoptismul reprezintă, în literatura română, în primul rând mesianism cultural și revoluționar, spirit critic, deschidere spre valorile Occidentului și lupta pentru impunerea unui specific național, conștiință civică și patriotică, obsesia integrării în civilizație, dar și o retorică foarte elocventă a urgenței, a acțiunii și entuziasmului. Literatura pașoptistă se dezvoltă sub semnul romantismului european, pe un drum sinuos, marcat de asimilarea simultană a mai multor orientări literare (clasicism și romantism).

Aderența la aceste orientări a fost mai degrabă exterioară, după cum observă și Șerban Cioculescu: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Expresia interioară a romantismului ne-a rămas străină. Scriitorii

noștri n-au trecut printr-o criză morală de esență faustică, demonică sau egoistă, ca urmașii spiritului lui Goethe, Byron sau Chateaubriand, din alte țări”.

Scriitorii români din această epocă asimilează principiile romantismului francez, punând un accent specific pe angajarea în istorie și servirea idealurilor politice și sociale ale vremii. Paul Cornea constată că „Romantismul românesc nu cunoaște nici monarhia sensibilității, nici dereglarea simțurilor, nu explorează zonele tenebroase ale conștiinței și pare prea puțin tentat de metafizică. Aspectul oniric, teozofic, magic, prezent în romantismul german, lipsește aproape cu desăvârșire”.

Marile teme și motive romantice își află ecoul în operele scriitorilor pașoptiști: fantezia creatoare, astfel spre absolut, amplificarea viziunii interioare, eliberarea imaginației de orice constrângeri, spiritul tiranian al revoltei. Un rol important îl are, în cristalizarea romantismului românesc, revista „Dacia literară”.

Revista „Dacia literară” a apărut la Iași în 1840 sub îndrumarea lui Mihail Kogălniceanu. Titlul este simbolic, pentru că el exprimă ideea unității naționale prin spiritul integrator al literaturii.

Prin ideile, susținute „Dacia literară” devine o revistă programatică ce-și propune să stimuleze creația originală și să adopte un spirit critic obiectiv. Programul revistei e formulat cu precizie în primul număr al ei, în articolul programatic, *Introduție*, al lui Mihail Kogălniceanu. Articolul începe cu o prezentare elogioasă a tuturo ziarelor și revistelor ce apăreau la acea dată în Țările Române. În spirit analitic, Kogălniceanu observă însă caracterul provincial și prea subiectiv al unor publicații ca „Albina românească”, „Foaie pentru minte, inimă și literatură” și „Curierul românesc” – pe care le critică datorită unei prea pronunțate culori locale și abundenței informațiilor politice. Este necesară, subliniază Kogălniceanu, o revistă care, „părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională”.

O astfel de publicație culturală și literară va deveni, în viziunea autorului articolului program „un repertoriu general al literaturii românești, în carele, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său”.

Pornind de la ideea că „însușirea cea mai de preț a unei literaturi este originalitatea”, M. Kogălniceanu combate traducerile, pe

care le consideră „o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național”. Kogălniceanu nu respinge însă în totalitate traduceri din alte limbi ale unor opere de valoare, el condamnă doar acele imitații servile, care se caracterizează prin superficialitate și lipsă de originalitate.

Ideea esențială e, astfel, aceea a constituirii unei literaturi naționale originale, care să reprezinte spiritualitatea românească și să permită pătrunderea valorilor autohtone în circuitul cultural european. Kogălniceanu consideră că literatură originală nu poate fi concepută în afara specificului național românesc. De aceea, el face apel la scriitorii contemporani pentru a se inspira din istoria națională, din frumusețile patriei și ale folclorului, fără a se neglija însă oglindirea realităților concrete ale epocii.

Mihail Kogălniceanu subliniază, în acest sens, că „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru această trebuință să ne împrumutăm de la alte nații”.

Autorul articolului – program consideră că vremea ezitărilor și a tatonărilor trebuie depășită, constituindu-se un stil și o limbă literară cu valențe estetice. În acest scop, trebuia instituit și introdus în literatura noastră un spirit critic obiectiv, care să combată mediocritatea și impostura estetică: „Critica noastră – observă Kogălniceanu, va fi nepărtinitoare: vom critica cartea, iară nu persoana. Vrajmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare”.

Programul revistei „Dacia literară” sintetizează și necesitatea unei unități culturale a națiunii. „În sfârșit, se menționează în *Introducere*, țelul nostru este realizarea dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”.

Deși a avut o apariție redusă (doar trei numere), revista „Dacia literară” a format un curent de opinii critice și estetice ce aveau să conducă la realizarea unei literaturi originale, care căuta să se sincronizeze cu literatura europeană. Revista și-a propus să se călăuzească după principii morale și să evite provincialismele, dar și orice conflict care ar fi putut duce la dezbinarea vieții literare, pentru că se consideră că „literatura are nevoie de unire”.

Prestigiul și influența exercitate de revistă în evoluția literaturii

române au fost determinate mai ales de orientarea ei programatică, ce răspundea aspirațiilor societății și culturii românești din epocă, dar și de calitatea operelor publicate în revistă, pe diferite secțiuni. Astfel, au fost tipărite opere originale ale colaboratorilor, selecțiuni din principalele ziare și reviste apărute în limba română, o cronică literară și artistică și o secțiune intitulată *Telegraful Daciei*, cuprinzând știri variate din viața literară și artistică a celor trei provincii românești.

Concepută în acest fel, „Dacia literară” avea un caracter larg reprezentativ, constituindu-se într-o adevărată tribună de difuzare și de orientare a creației literare românești de pe întreg teritoriul național. În revistă au semnat articole și opere literare valoroase cei mai importanți cărturari ai epocii pașoptiste: C. Negruzzi (*Alexandru Lăpușneanul, Cântece populare ale Moldovei*), V. Alecsandri (*Buchetiera de la Florența*), Gr. Alexandrescu (Anul 1840), Alecu Russo, Al. Donici (*Fabule*) etc.

Spiritul programatic al revistei „Dacia literară” a fost continuat de alte reviste ca „Propășirea” (condusă de Mihail Kogălniceanu și Ion Ghica – 1844) și „România literară” (1855, condusă de Vasile Alecsandri). Perioada 1830 – 1860 corespunde astfel unui proces de constituire a identității noastre culturale, în care literatura română își configurează genurile și speciile caracteristice, dar își afirmă și o conștiință de sine. În domeniul prozei, criticul Mihail Zamfir consideră că între 1830 și 1880 proza românească reface, într-o formulă concentrată, traseul prozei europene din secolele XVIII și XIX, care a fost determinat de dezvoltarea memorialisticii. Pentru pașoptiști și postpașoptiști memoria existențială și culturală e o temă dominantă.

Principalele trăsături ale prozei din această perioadă sunt în linii mari literaturizarea faptelor autobiografice, atracția pentru documentul nonestetic (memorii, scrisori, pagini de arhivă), cultivarea unor specii ca tipice memorialul, portretul, notele de călătorie, epistola, jurnalul intim.

În domeniul poeziei, principalele teme sunt: istoria, revolta socială, timpul, eroul etc. Elementul anecdotic, istoric, ocazionalul primează în aproape toate poeziile epocii. Dramaturgia pașoptistă e dominată de personalitatea lui Alecsandri, care, prelucrând unele modele literare străine, pune bazele comediei (prin ciclul *Chirițelor*) și dramei istorice românești (*Despot Vodă*). Teatrul pașoptist se caracterizează prin evocarea trecutului istoric, prin exaltarea

sentimentelor patriotice și prin elementele de critică și de satiră socială. Perioada pașoptistă corespunde, în mare măsură, procesului de constituire a primului model cultural și literar modern în spațiul românesc, caracterizat prin spirit critic și vizionar, prin obiectivitate și apel la specificul național.

Poezia pașoptistă

În perioada 1830 – 1860 se configurează o conștiință artistică mult mai fermă, literatura absorbind în spațiul său toate problemele stringente ale epocii, chiar dacă literatura română nu avea o coloratură specifică, o amprentă națională proprie. Datorită faptului că la începutul secolului XIX-lea literatura română împrumută forme artistice, modele culturale occidentale, se produce o coexistență și interferență a unor curente precum preromantismul, romantismul, iluminismul și realismul.

Scriitorii pașoptiști sunt oameni de litere de o extremă disponibilitate, fiecare dintre ei exercitându-se în mai multe domenii, în mai multe genuri și specii, dar și în diverse modalități de scriitură. De exemplu, Heliade-Rădulescu e poet, prozator, lingvist, traducător și gazetar, Gr. Alexandrescu e poet liric, dar și fabulist, Negruzzi scrie nuvele, teatru, poeme eroice, epistole și tablete.

Pe de altă parte, literatura pașoptistă are, ca trăsături definitorii, înclinația spre moralitate și moralizare, caracterul militant, cosmopolitismul, exotismul, teatralitatea, superficialitatea percepției realității, exaltarea și retorismul etc.

Titu Maiorescu observă, în studiul *în contra direcției de azi în cultura românească*, din 1868, că pașoptiștii „văzuseră numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzuseră fundamentele istorice mai adânci care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista”.

Perioada 1830 – 1860 e reprezentată, cu alte cuvinte de procesul constituirii identității literaturii române, care trebuie să-și constituie genurile și speciile proprii, dar și să-și afirme o conștiință de sine. De aceea, dimensiunea didactică și explicativă covârșește în mod vădit latura pur creatoare și imaginară.

Principala trăsătură a literaturii pașoptiste e, însă, coexistența curentelor literare, nu doar în creația aceluiași scriitor, dar chiar în aceeași operă literară. Iluminismul, specific secolului al XVIII-lea, se manifestă, în literatura română și în perioada pașoptistă, prin funcția

educativă și moralizatoare ce i se acordă operei literare. De asemenea, trăsături iluministe pot fi regăsite și la nivelul instituțiilor, deoarece acum se dezvoltă presa, teatrul și învățământul. Teatrul era considerat ca fiind „o școală de moral”, repertoriul său fiind în bună măsură național.

Romantismul e teoretizat în introducerea la revista „Dacia literară”. Aici tema istorică și folclorul sunt promovate ca surse esențiale de inspirație.

Folclorul devine, pentru scriitorii pașoptiști, un obiectiv programatic; de exemplu, M. Kogălniceanu afirma în 1837 că: „ceea ce formează sâmburele poeziei noastre naționale sunt baladele și cântecele populare”. Vasile Alecsandri publică, în 1852 culegerea *Poezii populare. Balade (Cântece bătrânești)*, iar literatura populară devine, după model romantic, o importantă sursă de inspirație din perspectivă tematică și prozodică.

Una dintre temele fundamentale ale poeziei pașoptiste este istoria, o temă configurată și în poezie, și în proză și în teatru. Un motiv important subsumat temei istorice e motivul ruinelor, specific preromantismului, și care poate fi întâlnit în poezia lui Vasile Cârlova (*Ruinurile Târgoviștei*) sau Grigore Alexandrescu (*Umbra lui Mircea. La Cozia*).

Atmosfera specifică preromantismului e cea a înserării, cu imaginea poetului solitar ce meditează la sensurile istoriei, ale trecutului.

Un reprezentant tipic al preromantismului românesc e Vasile Cârlova (1809 – 1831) Cârlova debutează în literatură cu poezia *Ruinurile Târgoviștei*, în revista „Curierul românesc” (1830). Deși e concentrată în doar cinci poezii, creația sa e foarte semnificativă, constituindu-se într-un veritabil început al poeziei românești moderne. Vasile Cârlova îi apare, de exemplu, criticului Șeescu, ca un poet de mare talent care „inaugurează romantismul, intuindu-i toate notele particulare”.

Cele cinci poezii pe care le-a scris sunt: *Păstorul întristat, înserarea, Ruinurile Târgoviștei, Rugăciunea și Marșul oștirii române*. Aceste creații sunt reprezentative pentru pașoptismul românesc, (poezia ruinelor, relația dintre om și divinitate, elogiul spiritului național, introspecția melancolică, tonalitatea elegiacă etc.).

Caracterizându-se printr-o trăire spirituală amplă și profundă,

poeziile lui Vasile Cârlova traduc o sensibilitate foarte acută față de temele romantice: natura, interioritatea ființei, interesul pentru sentimentul patriotic, toate aceste teme fiind configurate printr-o tonalitate lirică specifică, adecvată: tonalitatea elegiacă (în *înserarea*), meditativă (în *Ruinurile Târgoviștei*), protestatară (în *Rugăciunea*) și eroică (în *Marșul oștirii române*).

Remarcabilă pentru această perioadă de început a literaturii române moderne este ușurința comunicării unor sentimente și trăiri nuanțate, fapt care indică asimilarea sensibilității romantice și virtuozitatea cu care este manevrat cuvântul poetic, un cuvânt simplu, capabil să se adapteze la toate modulațiile sentimentelor. Versurile lui Vasile Cârlova sunt fluente și expresive, având o anumită muzicalitate exterioară și interioară, constituindu-se într-o confesiune sinceră și de o mare spontaneitate.

Ion Heliade-Rădulescu

Pedagog, poet, critic literar și publicist, Ion Heliade-Rădulescu și-a adus o contribuție substanțială și în domeniul filologiei. Opiniile sale despre limbă au fost exprimate în prefața *Gramaticii românești*, tipărită la Sibiu în anul 1828.

Se poate spune că autorul *Gramaticii românești* este bine informat, la curent cu ceea ce s-a scris la noi în acest domeniu. Cel mai important merit al lui Heliade este acela de a înlătura haosul ortografic din domeniul limbii române. El a încercat, totodată, reformarea alfabetului chirilic prin eliminarea literelor inutile și reducerea semnelor ortografice la strictul necesar.

Principalele idei filologice ale lui Heliade-Rădulescu au fost expuse în *Prefața la Gramatica românească* (1828), *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începuturilor românilor* (1832), *Precuvântare la Vocabular de vorbe străine în limba română* (1847), *Paralelism între limbile română și italiană* (1840 – 1841) și *Geniul limbilor în genere și al celei române în parte* (1868).

În domeniul ortografiei, deși, în plan teoretic, Heliade cerea respectarea ortografiei etimologice, în practica scrisului a recurs la ortografia fonetică. Încă din anul 1828, în prefața *Gramaticii*, Heliade face anumite confuzii între elementele românești și cele romanice (de exemplu, *canto, canti – cântă, cântî*).

Heliade s-a pronunțat, pe de altă parte, pentru scrierea cu caractere latine, dar acest proces inovator trebuia să se desfășoare în

mod gradat, urmând trei etape succesive: simplificarea alfabetului chirilic prin înlocuirea literelor polifone cu elementele lor componente, crearea unui alfabet de tranziție, care să cuprindă atât elemente chirilice, cât și elemente latine și, în sfârșit, trecerea la alfabetul latin.

În felul acesta se produce, în viziunea lui Heliade, și familiarizarea populației cu noul sistem de scriere. Heliade afirmă, uneori categoric, că, înainte de a scrie cu litere chirilice, românii au scris cu litere latine.

În faza italianizantă, Heliade cere să se noteze în scris grupul labio-velar *cu, cu, cere*, de asemenea, dublarea consoanelor folosite inițial în neologisme (*abbatere, adducere, appoziție*). Dacă în cuvintele de origine latină *l* geminat (II) la unul dintre numere (singular sau plural) a dispărut, el va fi reintrodus la celălalt.

De asemenea, în lucrarea *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începuturilor românilor* (1832), Heliade propune notarea lui *e* și *ğ* (în cuvinte precum *Cicero* sau *Tacit*), pretinzând că așa le-ar fi rostit românii dacă le-ar fi moștenit din limba latină. În ultima fază a activității lui Heliade-Rădulescu, ortografia latinizantă ajunge la exagerări deosebite.

În ceea ce privește limba română literară, Ion Heliade-Rădulescu se dovedește a fi un partizan al limbii literare unice, el considerând că un model de limbă literară poate fi considerată limba textelor bisericești, datorită caracterului său unitar, deși existau și aici unele neglijențe stilistice și lacune lexicale.

În viziunea lui Heliade, desăvârșirea stilistică s-ar fi produs doar în traducerea psalmilor de către Dosoftei. Deoarece limba bisericească era unică pentru toate provinciile românești, Heliade își propune ca în lecțiile sale de la Școala Filarmonică să aibă ca model această limbă, pe care o consideră semnificativă și pentru oamenii de știință sau pentru scriitori.

Heliade recunoaște și importanța literaturii populare, dar consideră că, la fel ca și literatura bisericească, și literatura de sursă folclorică se caracterizează printr-o anumită sărăcie lexicală, drept consecință a sărăciei de idei. Ion Heliade-Rădulescu consideră că orice scriitor trebuie să pornească întotdeauna de la valorile literaturii populare, dar să nu se limiteze numai la ea.

Scopul adevăratului cărturar este, pe de altă parte, acela de a-și

înălța din punct de vedere spiritual poporul din care provine: „Pentru ce el (scriitorul, n.n. I.B.) să-și strânteze duhul și să nu-și boteze ideile sale, să nu-și îngrijească stilul? Pentru ce el să piarză și pe norod și să nu-l facă să câștige?” (*Asupra traducerii lui Omer*).

Heliade constată și faptul că limba populară este fărâmițată și din punct de vedere regional. Pentru a se ajunge la o limbă literară, este necesar să se recurgă la traduceri din literaturile străine, pentru că traducerile duc la îmbogățirea și nuanțarea limbii cu noi construcții și noi elemente lexicale.

Adesea, scrie Heliade, un bun traducător are aceleași merite ca și un scriitor original. Din această concepție a izvorât, de altfel, ideea unei *Biblioteci universale*, pentru care Heliade a optat de-a lungul întregii sale activități literare.

De asemenea, Heliade consideră că este necesar să se îmbogățească vocabularul limbii române cu noi termeni, prin intermediul împrumuturilor neologice, dar și prin intervenția directă a scriitorilor valoroși.

În cadrul problemelor de lingvistică generală, Heliade vorbește despre părțile corpului care sunt denumite prin termeni latini, intuind „fondul principal” al lexicului românesc. Heliade observă, astfel, că toate noțiunile de „neapărată trebuință” sunt denumite cu termeni latini. Cu toate acestea, scriitorul consideră că elementul slavon nu a alterat limba română în „țesătura ei”, în structura sa interioară, care a rămas latină.

Cu privire la utilitatea neologismelor, în articolul *Observații de limbă românească*, Paul Iorgovici consideră că îmbogățirea limbii române cu noi cuvinte trebuie întreprinsă pornindu-se de la termenii latini, considerați ca prototipi (exemple: atingere, contingent, contact, contagios etc.).

De asemenea, Paul Iorgovici era convins că astfel de forme „dacă nu vor plăcea românilor de acum, am nădejdea că se vor afla între următorii noștri”. De altminteri, idei similare se întâlnesc și în lucrările de aspect teoretic ale lui Heliade-Rădulescu.

Heliade propunea ca terminologia științifică să fie împrumutată din limba latină sau din limbile romanice. Cuvintele noi trebuie să fie însă adaptate, să se înfățișeze într-o formă românească. Adaptarea se va face conform specificului limbii române. Problema adaptării trebuie înțeleasă în sensul unificării limbii române, pentru că în Țara

Românească circulau numeroase variante formale, în funcție de influențele exercitate de alte limbi (greacă, maghiară sau franceză). În acest sens, verbul *a publica* apare în mai multe variante, precum: publicărisesc, publicăluiesc, publicuiesc, publiciez, publice.

În articolul intitulat *Despre limba românească*, apărut după *Gramatica românească*, Heliade își reafirmă ideile cu privire la necesitatea unei limbi române literare unitare și la necesitatea recurgerii la limba latină și la limbile romanice, în chestiunea neologismelor: „Așa cum grecii s-au împrumutat de la fenicieni, romanii de la greci, celelalte popoare ale Europei de la romani, același lucru putem să-l facem și noi. Și cu atât mai mult cu cât avem de unde. Noi nu ne împrumutăm, ci luăm cu îndrăzneală de la maica noastră moștenire și de la surorile noastre partea ce ni se cuvine”.

Heliade-Rădulescu afirmă, de asemenea, că atunci când se împrumută dintr-o altă limbă, trebuie să se preia ceea ce este necesar și într-o formă modelată în conformitate cu normele limbii române. Spre exemplu, Heliade arată că formele lexicale *cliros*, *soțietă*, *liberta*, *nation*, *ocazion*, *privileghium* trebuie transcrise în formele *clar*, *patriotism*, *ocazie*, *societate*, *libertate*, *națiune*, *privilegiu*.

Heliade a fost preocupat cu precădere de crearea limbajului științific și doar după aceea de limbajul poetic, pe care îl consideră limba inimii și a sentimentului.

Îmbogățirea vocabularului limbii române trebuie să se producă, în viziunea lui Heliade, pe trei căi: prin derivare de la cuvintele deja existente în limbă, prin selectarea unor forme dialectale sau regionale și, în al treilea rând, prin împrumuturi din limbi străine.

Cu privire la dialecte, Heliade-Rădulescu consideră că limba română are trei dialecte: dacoromân, aromân și romand. Desigur, Heliade face o eroare incluzând în cadrul limbii române și limba retoromană. Interesant este faptul că scriitorul identifică și existența unor subdialecte în dacoromână, dar între subdialectele moldovean, transilvănean și bănățean nu constată deosebiri fundamentale de vorbire: „Eu nu văz între acești români decât o limbă, un singur dialect”.

Heliade remarcă și faptul că împrumuturile lexicale din limbile străine suferă influențele mediului lingvistic învecinat. Astfel, în Muntenia se exercită influența limbii grecești, după cum în Transilvania se constată influența limbilor maghiară și germană.

Datorită formației sale poetice, Heliade consideră că pentru cuvintele lungi trebuie să se reducă numărul silabelor pentru a se micșora volumul fonetic al cuvintelor, preconizând, totodată, reducerea sufixului – *icesc* la – *ic* (diplomatic, moral etc.).

În același timp, Heliade credea că termenii străini și regionali se utilizează pentru crearea atmosferei istorice și pentru realizarea culorii locale.

În legătură cu puritatea lexicului, Heliade consideră că o limbă nu poate fi reformată sau modificată după bunul plac al specialiștilor. În prima parte a activității sale lingvistice, Heliade, călăuzit de bun-simț și de o anume obiectivitate, nu a făcut o discriminare categorică între elementele latine ale vocabularului și cele de alte origini.

În cea de a doua parte a activității sale, Heliade recurge la o atitudine puristă exagerată, rigidă, poziția sa fiind lipsită de maleabilitate și, totodată, dăunătoare dezvoltării normale a limbii.

În acest sens, Heliade publică, în 1847, un *Vocabular de vorbe străine în limba română*. În prefața vocabularului, Heliade notează: „Vouă, copii, vă fac cunoscute vorbele străine și e al nostru [rolul] de a le face să nu se mai audă, nici în scrierile voastre, nici în casele voastre, când veți fi odată bărbați și tați de familie”.

Argumentele lui Heliade sunt pur subiective; el pretinde ca toate cuvintele vechi să fie abandonate și înlocuite cu neologisme. De la această normă restrictivă sunt exceptate doar cuvintele vechi care „aduc aminte un loc, o țară, o epohă”. Cu toate acestea, Heliade respinge cuvinte precum *cinste*, *slavă*, *milă*, *slobozenie*, care, consideră el, ne „degradă”. Exemple de purificare a limbii sunt cuvinte ca: *năsariu*, *sudariu*, *periginos*, *geridiciu*, *uniochi*, *superb* (cu sensul de *mândru*) etc.

În selectarea elementelor neologice, Heliade recomandă să se ia în considerare și criteriul estetic, pentru că, în viziunea sa, cuvântul trebuie să se impună atât prin proprietatea sa semantică, cât și prin armonie fonetică.

Este foarte adevărat că purismul lexical al lui Heliade-Rădulescu nu este consecvent: „Nu știu, zău, de aş putea eu în ziua de astăzi să pui în loc de vârstă, etate. Nu știu ce să pui în loc de vorbele ispas, gata, treabă, geambaș”.

În alte articole, însă, purismul exagerat devine dominant și cu

atât mai primejdios: „E rușine, domnilor, să combatem cu atâta răutate tot ce este adevărat roman și să ne facem apărătorii unor vorbe, pe care, pe cât le-am ține, pe atâta ne sunt surveniri ale unei epoe de plâns și de rușine, pecetea sclaviei pe frunțile voastre”.

În ceea ce privește purificarea lexicală, deși s-a manifestat ca un adversar politic înverșunat al Regulamentului Organic, totuși, Ion Heliade-Rădulescu îi recunoaște acestuia meritul de a fi eliminat din limba română o serie de cuvinte anacronice, mai ales cele privitoare la domeniul juridic și administrativ.

Heliade consideră că în acțiunea de purificare a limbii române un rol important îl poate juca politica autorităților oficiale. În acest scop, Heliade întocmește și înaintează un memoriu domnitorului Bibescu, în anul 1843, cerându-i sprijinul practic pentru a impune, prin instituțiile oficiale „o limbă învățată, curată, studiată”.

Exagerările italianizante ale lui Heliade-Rădulescu din a doua parte a activității sale se datorează, de fapt, și necunoașterii literaturii populare și a limbii vorbite. În „Curierul românesc” din anul 1839, Heliade publică un presupus dialog între un țăran italian și unul român, pentru a demonstra paralelismul dintre limba română și limba italiană.

În acest fel, scriitorul ajunge la concluzia că limba română și cea italiană reprezintă o singură limbă, italiana deosebindu-se doar printr-o prelucrare mai deosebită din partea unor scriitori valoroși. De asemenea, Heliade consideră că, pentru unificarea celor două limbi trebuie doar calchiate formele literare și, în locul cuvintelor străine, care vor fi eliminate, se vor introduce termeni latini.

Pentru a-și aplica ideea, Heliade începe să traducă din autori latini (Dante, Tasso), într-o limbă de foarte mare efect italianizant; astfel, în „Curierul românesc” din 1844 Heliade traduce un cânt din *Ierusalimul eliberat* de Tasso, în care apar cuvinte ca: adiorare, aldidere, aggirare etc.

În același ziar există și un vocabular „de vorbe de origine romană necesare la curățirea și cultivarea limbii române”. Trebuie subliniat faptul că, în anul 1841, Heliade publică studiul *Paralelism dintre limba română și cea italiană sau Forma și gramatica acestor două dialecte*.

Acest studiu are două părți: mai întâi, reproducerea unui vocabular cu termeni de primă necesitate și, apoi, înserarea

elementelor gramaticale paralele ale celor două limbi. Heliade arată că cele două limbi se sprijină și se susțin reciproc, și consideră că limba română este mai arhaică decât limba italiană.

La Heliade, primele indicii mai consistente ale italianismului se pot întâlni în prefața *Gramaticii românești*. Adesea, cercetarea paralelă este însoțită și îmbogățită cu considerații asupra limbii franceze, fapt ce denotă conștiința relativității curentului lingvistic pe care îl susținea Heliade.

În cadrul italianismului lui Heliade se disting două etape: o primă etapă, în care afirmarea concepției latiniste menținându-se pe un plan teoretic, pe planul practicii scriiturii se impune limba italiană și o a doua etapă, în care, pe fondul afirmării concepției italianizante, se recurge, în plan practic, la aspectul latinizant al limbii.

În prima etapă, neologismele sunt preluate mai ales din limba latină, ele fiind doar modificate fonetic după modelul prototipurilor din limba latină. După anul 1848, în scrierile lui Heliade își fac tot mai accentuat simțită prezența neologismele de origine franceză, fapt ce atestă, din nou, relativitatea concepției sale italianizante, susținută mai degrabă în plan teoretic, conceptual.

Spiritul novator al lui Heliade s-a manifestat nu doar în domeniul teoriei limbii literare; el a fost un înzestrat creator și în spațiul creației sale poetice. Astfel, se poate spune că Heliade-Rădulescu oferă cadre noi dezvoltării stilului publicistic și științific, el însuși fiind autor de manuale, tratate, dar și ziarist.

Pe de altă parte, adesea în contrast cu unele principii formulate, Heliade scrie într-o limbă literară savuroasă, cu accente umoristice, dovedind că și-a însușit și unele procedee ale stilului oral. În creația poetică a scriitorului, influența limbii populare se conjugă cu influența livrescă. De altfel, chiar în perioada sa italianizantă, Heliade a scris câteva dintre marile sale opere literare, cum ar fi, de pildă, balada *Zburătorul*.

Opera literară a lui Heliade-Rădulescu se remarcă, înainte de toate, prin aspectul fonetic și gramatical specific subdialectului muntean. Ezitățile de flexiune verbală (mai ales pentru verbele neologice de conjugarea întâi), ca și frecvența gerunziilor cu valoare adjectivală și cu funcție de epitet nu sunt proprii numai limbii operelor sale, ele constituind o trăsătură definitorie pentru numeroși scriitori ai acestei epoci.

De asemenea, elementele de oralitate, expresiile familiare sau accentele retorice constituie o notă specifică a stilului beletristic al acestei perioade. Din multitudinea de încercări literare ale lui Heliade, puține au rezistat probei timpului, datorită tendinței demonstrative și didactice a autorului, rigidității imaginilor artistice și poticnirilor limbajului. O vervă polemică deosebită o dovedesc satirele lui Heliade, în care se împletește caricatura cu invectiva, într-un limbaj savuros, extrem de plastic, dominat, uneori, de elementele de argou.

În domeniul prozei, Heliade se afirmă pe două dimensiuni, aparent opuse; o dimensiune a stilului colocvial, plin de familiaritate, naturalețe și bună dispoziție și o alta a stilului solemn, oracular, stil ce impune imaginea unui personaj dantesc, care își clamează patetic aspirațiile.

Ambele maniere se regăsesc în *Biblicele* sale, dar, deopotrivă, în *Echilibrul între antiteze*, încercare de fundamentare a unui sistem filosofic, unde, alături de unele pagini bizare, se pot regăsi și unele elemente de memorialistică și de pamflet foarte reușite.

În concluzie, se poate afirma că din întreaga activitate filologică a lui Heliade se desprinde cu ușurință caracterul eclectic al concepției sale despre limbă. De asemenea, conștient de fragmentarea dialectală a limbii române, Heliade propune o limbă literară unitară, care ar fi urmat să determine și caracterul unitar al națiunii române.

În acest sens, încă din anul 1836, Heliade îi scrie lui Costache Negruzzi: „Suntem români amândoi și socotesc că ne înțelegem și din ochi. Cărțile bisericii, autorii clasici, o enciclopedie de științe și actele și lucrările guvernului alcătuiesc o limbă desăvârșită, iar limba este una din cele ce caracterizează o nație”.

Se poate afirma că Heliade a avut, în primul segment al activității sale, reale merite, prin eforturile sale pentru susținerea ortografiei fonetice, a alfabetului latin, prin îmbogățirea lexicală a limbii cu noi cuvinte.

Atitudinea sa puristă trebuie criticată mai ales din perspectiva disocierii limbii de viața socială, Heliade neținând cont de funcționalitatea socială a limbii. Italienismul său exagerat este o poziție eronată, pe care uzul limbii literare de după el a respins-o ca pe ceva nefiresc, în contradicție și contrasens cu specificul limbii române.

Pe de altă parte, cu toate scăderile și exagerările sale, Ion

Heliade-Rădulescu a constituit un element de progres în evoluția limbii române literare. *Gramatica românească* a lui Heliade-Rădulescu a fost, astfel, punctul de plecare al unor fertile dezbateri care au dus la perfecționarea normelor limbii literare, la îmbogățirea lexicului și la clarificarea căilor de dezvoltare a limbii literare.

Totodată, Heliade a fundamentat o conștiință filologică și estetică de o importanță fundamentală pentru cultura românească din acea epocă. Influența curentului popular își va pune definitiv amprenta asupra literaturii române și asupra limbii române literare odată cu apariția, în anul 1840, a revistei „Dacia literară”.

Născut la 6 iunie 1802 la Târgoviște, mort la 27 aprilie 1872 la București. Își începe studiile în limba greacă, la Academia grecească (1815 – 1818), apoi se numără printre elevii lui Gh. Lazăr, la Colegiul „Sf. Sava”, devenind apoi, între 1822 și 1827 profesor aici. În anul 1827 înființează, împreună cu Dinicu Golescu, *Societatea literară*, prin care urmărește promovarea culturii românești, impunându-se, între anii 1830 – 1845, ca personalitatea cea mai proeminentă din Țara Românească: publică o *Gramatică Românească* (1828), întemeiază primul ziar în limba română („Curierul românesc”), cu suplimentul „Curierul de ambe sexe”, înființează *Societatea filarmonică* (1833) și inițiază planul unei „Biblioteci universale”, o colecție în care să fie traduse și publicate cele mai valoroase opere ale literaturii universale.

În revoluția de 1848 joacă un rol de prim-plan, însă ambiguu și controversat, iar după un exil de zece ani, întors în Țara Românească, devine, în 1864, deputat și președinte al „Societății Academice”. I. Heliade-Rădulescu a lăsat literaturii române moștenire ideea unei opere inegale, o operă care tindea să cuprindă totalitatea existenței ca un spectacol grandios al ideii absolute în diferitele ei încorporări, în sacru, în politică și în individualitatea dualitate umană, trepte ale manifestărilor de sine, ale transcendenței.

Ion Heliade-Rădulescu – contribuția la dezvoltarea limbii române literare

Puține personalități ale trecutului ar putea fi comparate cu Ion Heliade-Rădulescu sub raportul consecințelor pe care activitatea lor le-a avut în evoluția și dezvoltarea culturii și a societății românești.

Într-un discurs funebru patetic, Hașdeu îl numea pe Heliade, în 1872, „părinte al literaturii românești”. Câțiva ani mai târziu, în 1881, Mihai Eminescu conturează cu un spor de expresivitate și de adevăr,

rolul lui Heliade, scriitor pe care îl consideră „cel dintâi scriitor modern al românilor și părintele acelei limbi literare pe care o întrebuițăm azi”, relevând astfel o altă latură a activității sale. Istoria a confirmat intuiția lui Eminescu, scoțând în relief contribuția heliadească la dezvoltarea limbii române literare.

De altfel, de numele lui Heliade-Rădulescu se leagă înființarea și dezvoltarea multor instituții fundamentale ale culturii române: școala, teatrul și presa în limba română. Toate aceste instituții sunt, în viziunea lui Heliade, ipostaze esențiale ale aceluiași efort de luminare și propășire culturală a maselor, de cultivare a spiritului național și de apropiere între generații: „Școlile pregătesc numai tinerețea pentru un viitor numai și până va veni acea epohă a domni asupra unui pământ o generație nouă, o pregătesc încă și la o neînțelegere cu bătrânii, căci unii au prisos de cunoștințe din teorie și alții din experiență. Clasele astea contemporane de stare și vârstă, unele știu a ceti și altele nu. Așadar trebuie să se facă și pentru dânsule o școală prin care să se apropie duhurile. Altă școală n-am văzut mai lesnitoare decât o gazetă și un teatru” – scrie Heliade într-o scrisoare adresată lui Costache Negruzzi, din care se desprind informații foarte elocvente cu privire la rolul și sensul pe care îl conferă scriitorul activității sale multivalente.

Teatrul, ca mijloc de educație, moralizare și instruire are, în viziunea lui Heliade, avantajul de a se adresa tuturor generațiilor, de a realiza comuniunea între diferite clase sociale, de a comunica artistic cu întregul popor știutor sau neștiutor de carte: „Teatrul în limba națională, cârmuit de un duh metodic, poate aduce toate clasele de orășeani și prin bucățile sale potrivite pe înțelesul norodului familiarizează iacă pe toți pe nesimțite cu istoria națiilor, recomandă virtutea și războiește vișul, aduce toate obiceiurile în răs și insuflă gust pentru ale veacului”.

Pe de altă parte, deschiderea teatrului național în octombrie 1835 presupunea și crearea unui repertoriu. În doi ani se scriu și se traduc, după aprecierea lui Cezar Bolliac, în jur de nouăzeci de piese de teatru. Tot Bolliac apreciază că în trei ani, datorită Societății Filarmonice, „țara a progresat cât în douăzeci”, iar rolul lui Heliade-Rădulescu în activitatea Societății Filarmonice a fost unul covârșitor.

Activitatea publicistică a lui Heliade, alături de celelalte laturi

ale activității sale, a contribuit, de asemenea, în chip decisiv, la consolidarea autorității și a prestigiului său cultural și literar în epocă.

În evoluția gândirii filologice românești, gramatica lui Heliade se înscrie în așa-numita direcție munteană, pe care Lazăr Șăineanu o definește ca „mai originală, croită de pe firea însăși a limbii și prin aceasta de un caracter mai științific”, direcție căreia îi mai aparțin Ienăchiță Văcărescu și Iordache Golescu. De altfel, lucrările acestora din urmă sunt foarte bine cunoscute de Heliade, care le amintește în prefața gramaticii sale.

În lista de lucrări de gramatică cuprinsă de Heliade în prefață figurează însă și lucrările datorate cărturarilor ardeleni, lucrări pe care le cunoscuse, direct sau indirect.

Deși tipărită în anul 1828, gramatica lui Heliade a început să fie scrisă cu mult timp înainte, ea circulând în manuscris încă din anul 1822 sau chiar din 1820. Copierea și difuzarea lucrării în manuscris nu sunt cu totul surprinzătoare pentru acea epocă de început a școlii românești, când manualele tipărite lipseau. Repetarea, mai mulți ani la rând, a aceluiași curs, a pregătit publicarea gramaticii, iar, pe de altă parte, este firesc ca acest material lingvistic să fi circulat între timp în manuscris.

După anul 1828, gramatica lui Heliade devine accesibilă nu numai elevilor de la „Sfântul Sava”, ci și diversilor autori de gramatici și de lucrări cu caracter didactic, dar și scriitorilor, care simțeau nevoia unui călăuzitor în activitatea lor literară, a unui ghid care să fie o prezentare „canonistă” a limbii române, a devenit accesibilă, în sfârșit tuturor românilor care erau interesați, într-un fel sau altul, de sistematizarea principiilor și normelor limbii române.

De altfel, ecoul gramaticii din 1828 a lui Heliade a fost foarte larg și a îmbrăcat forme foarte diverse, de la aprobare și încurajare sau preluare, până la polemică și critică acerbă. De cele mai multe ori, însă, în această epocă se discută nu meritele lucrării în ansamblul ei, ci unele probleme de detaliu, anumite soluții particulare propuse de Heliade: simplificarea scrierii, încurajarea neologismelor, recomandarea, prin includerea lor în gramatică, a unora dintre posibilitățile de exprimare de care dispune limba română în defavoarea altora etc.

De pildă, pe Naum Râmnicianu îl revoltă reforma ortografică propusă de Heliade-Rădulescu, „forma personală, agresivă, șugubeață”,

care de fapt caracterizează numai un segment al prefetei heliadești; aspectul polemic se datorează tocmai opoziției manifestate de profesorii orientali față de școala de la „Sfântul Sava”, restul textului având un aspect echilibrat, riguros și justificând, pe drept cuvânt, includerea lui Ion Heliade-Rădulescu printre fondatorii stilului științific românesc modern.

Gramatica lui Heliade reprezintă, în epoca de după anul 1828, o lucrarea de referință pentru autorii de gramatici. Astfel, alfabetul limbii române prin sistemul de adaptare specifică a semnelor la sunete datorează foarte mult lui Heliade. În tabelele publicate de Heliade în diverse momente, în scrierile și publicațiile sale apar toate semnele inexistente în latină, create pentru a nota sunetele specifice limbii române. În cele mai multe situații este vorba de creații anterioare, Heliade contribuind însă în mod decisiv la popularizarea lor, la familiarizarea publicului larg cu ele, facilitându-le astfel impunerea.

De altă parte, eliminarea totală a literelor slavone în urma utilizării alfabetelor de tranziție succesive se încheie în anul 1844, când volumul al V-lea al „Curierului de ambe sexe” este tipărit în întregime cu caractere latine.

Trecerea de la un alfabet la altul este însoțită la Heliade de o modificare treptată, dar profundă a atitudinii față de problemele și față de spiritul ortografiei. Ortografia este privită, spre exemplu, ca o modalitate de diferențiere, de rezolvare a dificultăților legate de problema omofoniei. Autorul restabilește, prin afirmațiile și exemplele sale, raportul real și, în același timp, firesc, dintre ortografie și gramatică, afirmând că numai cunoașterea gramaticii asigură și favorizează o ortografie „adevărată”.

Reforma ortografică preconizată de Ion Heliade-Rădulescu în gramatica din anul 1828 vizează simplificarea scrierii în limba română, simplificare identificată cu reducerea la un minimum funcțional necesar a semnelor grafice utilizate.

O altă particularitate importantă a gramaticii lui Heliade o reprezintă succesiunea conjugărilor; autorul grupează, ca mulți alți gramaticieni, verbele românești în patru conjugări, dar modifică, urmând modelul limbii franceze, ordinea lor: conjugarea I (a), conjugarea a II-a fi, are sau î), conjugarea a III-a (e, ere), a IV-a (este). Mai târziu, reunind verbele în *e* și *ea*, Heliade se referă la trei conjugări. Descrierea concretă a flexiunii se realizează prin tabele ilustrative,

care introduc întâi verbele „auxiliare”, apoi verbele care exemplifică cele patru conjugări și, în sfârșit, „verburile pasive”.

Se poate afirma, pe bună dreptate, că Ion Heliade-Rădulescu așază gramatica publicată în 1828 la fundamentul edificiului reprezentat de crearea limbii române literare, către care converg variatele modalități și domenii ale activității sale complexe; presa, traducerile, creația poetică, teatrul, preocupările de lingvistică și filologie sunt, în viziunea autorului, tot atâtea instrumente și posibilități de manifestare a spiritualității românești, care se sprijină reciproc și se completează pentru promovarea unei limbi literare de o mare suplețe, simplitate și claritate, capabile să satisfacă exigențele de expresie ale unei societăți moderne.

Despre eforturile lui Heliade pentru susținerea latinității și raporturile ei cu teoriile latinizante și italianizante, s-au purtat multe discuții. Demne de relevat sunt tocmai atitudinile de echilibru, de acceptare în spirit științific a situațiilor lingvistice celor mai adecvate, absența intervențiilor de a forța cursul normal al faptelor. Opiniile lui Ion Heliade-Rădulescu asupra limbii române în general se impun de asemenea prin poziții marcate de probitate și echilibru.

Astfel, Heliade consideră că vorbirea moldovenilor, a oltenilor și a transilvănenilor nu prezintă deosebiri fundamentale, ele neconstituindu-se ca dialecte deosebite. Argumentul adus de Heliade se referă la înțelegerea perfectă dintre vorbitorii aparținând diferitelor provincii românești: „Eu nu văz între acești rumâni decât o limbă, un singur dialect, un schimbașism”. Aceste păreri de perfectă adecvare ale lui Heliade ne ajută să precizăm meritele și contribuția sa la formarea, modelarea și consolidarea limbii române literare moderne.

Ion Heliade-Rădulescu a intuit că o limbă literară în concordanță cu o dezvoltare culturală impetuoasă trebuie să răspundă la două mari cerințe: unitate lingvistică și, în același timp, o cât mai mare și mai nuanțată forță de expresie. Primul deziderat a fost realizat prin acceptarea, ca fundament, a vechii limbi bisericești. Cel de-al doilea s-a realizat pe mai multe căi, din care cea mai importantă este împrumutarea din limbi străine.

S-a discutat foarte mult despre importanța limbii cărților bisericești, pentru formarea limbii române literare. Se poate spune că Heliade își atrage elogiile posterității din mai multe rațiuni. În primul rând, pledând pentru limba cărților bisericești, Ion Heliade-Rădulescu

se dovedește un lingvist cu un simț foarte subtil al expresivității limbii române. Scriitorul găsește, în structura acestei limbi, un model de unitate, care este indispensabil unei limbi de cultură. Această unitate prezintă avantajul de a nu fi fost realizată intenționat potrivit unei construcții abstracte, de cele mai multe ori în mod spontan și fără elemente artificiale.

În limba cărților religioase medievale își dăduse, se poate spune, măsura chiar geniul limbii române. Pe de altă parte, ea oferea un model acceptabil, o structură cu caracter unificator și integrator. De altfel, pe parcursul lucrării sale, Heliade nu încetează de a afirma că nu vorbește în numele bucureștenilor, că muntenii au destulă „zgură” în graiul lor, că la moldoveni ori bănățeni se găsesc multe forme corecte care trebuie integrate limbii române literare.

Completate cu celelalte domenii ale unei activități multilaterale, opiniile lui Heliade despre limbă în general și despre limba română în particular își capătă un contur mult mai precis. Cei doisprezece ani de activitate filologică, literară și publicistică desfășurați între 1828 și 1840 se înscriu ca o participare pozitivă la constituirea limbii române literare moderne.

Ca mai toți contemporanii săi, Heliade nu a fost original în opinii. Fondul cel mai bogat de idei îi venea de la Școala Ardeleană, pe care a adâncit-o și a dezvoltat-o măcar parțial, într-o direcție creatoare. Din multitudinea contribuțiilor, două ni se par demne de a fi reținute: efortul de a strânge elemente din diferite graiuri, de adaptare fonetică și de încadrare morfologică a neologismelor. Modul în care Heliade a tratat cuvintele străine proaspăt introduse în limba română a avut ca rezultat o limbă literară foarte apropiată de cea actuală, și aceasta contează, poate, mai mult decât orice contribuție teoretică.

Se poate afirma, cu deplin temei, că meritul esențial în procesul de unificare și reunificare lingvistică ce a avut loc între anii 1836 și 1850 îi revine lui Ion Heliade-Rădulescu. Apărut într-un moment în care limba română literară cunoștea o orientare divergentă în cele trei provincii românești, Heliade a înțeles că, pentru a-și crea o cultură unitară, românii trebuiau să-și făurească și să-și consolideze o modalitate de expresie literară adecvată.

Latinist în fondul structurii sale lingvistice, Heliade a înțeles să se orienteze după modelul latin într-o manieră specifică, în mod echilibrat, conform unor norme științifice. Într-o perioadă când

oamenii de cultură cei mai luminați reduceau problema unificării lingvistice la adoptarea unei ortografii etimologice, Heliade a așezat cu deosebită determinare la baza concepției sale filologice tradiția literară.

Pentru Heliade, limba literară se identifica în modul cel mai intim cu tradiția, iar apelul la o formă mai veche a limbii nu însemna doar o regresie spre forme mai apropiate de limba latină, ci, în primul rând, o promovare a ceea ce însemna o realizare unitară a acestei limbi.

O altă achiziție cu totul remarcabilă pe care o realizează limba română literară prin Heliade este valorificarea în mod adecvat a vorbirii populare, în ceea ce ea păstrase sau dobândise în decursul timpului în diferite părți ale teritoriului daco-român. Luată în ansamblul ei, norma literară propusă de Heliade ne apare ca o sinteză între tradiție și limba vie a poporului.

Întemeindu-se mai ales pe limba bisericească unică din anii 1750 și 1780, noua limbă literară avea un caracter muntenesc predominant, dar, în același timp, ea se îmbogățește și nuanțează și prin unele elemente lingvistice provenite și din alte graiuri.

Prestigiul de care s-a bucurat Ion Heliade-Rădulescu a determinat acceptarea principalelor norme ale limbii române literare, elementele de detaliu urmând să fie definitive, conturate în mod distinct în perioada următoare, adică, după anul 1880.

În acest fel, orientarea spre limba latină și, în general, spre limbile romanice continuă cu o mare intensitate după anul 1836 și mai ales după 1848, când se încheie, în Principatele Române, influența rusă.

Se poate spune, așadar, că activitatea lingvistică și filologică a lui Ion Heliade-Rădulescu se impune prin caracterul său coordonat, prin elementele de noutate pe care autorul le asumă, dar și prin verificarea și realizarea unui contact permanent cu tradiția literară, sau cu aspectul popular al limbii.

În ciuda anumitor excese în adoptarea unor forme latinizante sau italianizante, Heliade a știut să păstreze, în interpretarea și studiul limbii române, măsura, echilibrul, ponderea. Atitudinile sale, de cele mai multe ori cumpănite, i-au atras, de aceea, un deosebit prestigiu în epocă, Heliade fiind unul dintre gramaticienii care au influențat, sub acest raport, al normării limbii române literare din prima jumătate a

secolului al XIX-lea, pe ceilalți scriitori ai vremii.

Concepția despre limba română și despre gramatică a lui Heliade-Rădulescu a fost expusă în *Gramatica românească* (Sibiu, 1828), *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începutului românilor* (1832), în *Precuvântare la Vocabular de vorbe străine în limba română* (1847), *Paralelism între limbile română și italiană* (1840 – 1841) și *Geniul limbilor în genere și al celei române în parte*. Cel mai important merit al lucrărilor lingvistice și filologice ale lui I. Heliade-Rădulescu constă în încercarea de a înlătura haosul ortografic din domeniul limbii române și de a reforma alfabetul chirilic prin eliminarea literelor inutile.

În domeniul ortografiei, deci teoretic, I. Heliade-Rădulescu cerea respectarea ortografiei etimologice, în practica scrisului el a recurs mai ales la ortografia fonetică. Heliade-Rădulescu s-a pronunțat pentru scrierea cu litere latine, considerând că acest proces novator trebuia să se desfășoare gradat, în trei etape succesive: a) simplificarea alfabetului chirilic prin înlocuirea literelor polifone (ce exprimau mai multe sunete), cu elementele lor componente (ex. Ψ = ps); b) crearea unui alfabet de tranziție (care să cuprindă atât elemente chirilice, cât și elemente latine și c) trecerea la alfabetul pur latin. Cu privire la limba literară, I. Heliade Rădulescu se dovedește un partizan al limbii literare unice, el dând ca model limbajul textelor bisericești. De asemenea, Heliade recunoaște importanța limbii populare considerând însă că aceasta se caracterizează printr-o anumită sărăcie lexicală, ce este o consecință a sărăciei de idei. Heliade e de părere, astfel, că scriitorii trebuie să aibă ca punct de plecare limba populară, însă nu trebuie să se limiteze numai la ea, deoarece scopul adevăratului cărturar e acela de a-și înălța din punct de vedere spiritual națiunea din care provine.

Pe de altă parte, Heliade observă și faptul că limba populară e fragmentată din punct de vedere teritorial, de aceea, pentru a se ajunge la o limbă literară unitară, el propune mai multe soluții, între care: recurgerea la traduceri din literatura universală, necesitatea îmbogățirii vocabularului cu termeni noi, prin împrumuturi neologice și intervenția directă a scriitorilor de talent.

De asemenea, în cadrul problemelor de lingvistică generală, Heliade intuiește fondul principal al limbii române, observând că toate noțiunile de „neapărată trebuință” sunt denumite cu termeni de origine latină. De asemenea, deși recunoaște influențelor limbii slave

asupra limbii române, Heliade consideră că elementul slav nu a alterat limba română în „țesătura ei”, în mecanismele ei de profunzime. Pe de altă parte, Heliade relevă necesitatea publicării unor dicționare bilingve, dar și a unui dicționar explicativ al limbii române, care trebuie elaborat, după norme foarte riguroase, de către specialiști.

În legătură cu utilitatea neologismelor, Heliade propune ca terminologia științifică să fie împrumutată din limba latină și din limbile romanice, iar adaptarea acestor termeni noi trebuie să se realizeze în conformitate cu specificul limbii române.

Scriitorul afirmă, de asemenea, că atunci când se împrumută dintr-o altă limbă, trebuie să se preia în mod selectiv, numai ceea ce este strict necesar, iar cuvintele trebuie să se adapteze normelor ortografice și fonetice ale limbii române.

În viziunea lui Heliade, îmbogățirea vocabularului limbii române trebuie să se realizeze prin trei modalități: prin derivare de la cuvintele deja existente în limbă, prin selectarea unor forme dialectale sau regionale și prin împrumutul din alte limbi. Cu privire la dialecte, Heliade consideră, în mod greșit, că limba română are trei dialecte: daco-român, aromân și romand (vorbit în Elveția), identificând și existența unor subdialecte ale dialectului daco-român.

Pe de altă parte, Heliade constată și faptul că împrumuturile lexicale din limbile străine suferă influențele mediului lingvistic învecinat (în Muntenia, limba greacă, în Ardeal, influența maghiară și germană). Datorită formației sale poetice, scriitorul crede că pentru cuvintele lungi trebuie să se reducă numărul silabelor sau să se micșoreze volumul fonetic al cuvintelor.

În privința purificării lexicului limbii române, la început Heliade a avut o atitudine moderată și obiectivă pentru că, în viziunea sa, o limbă nu poate fi reformată sau modificată după bunul plac al specialiștilor. În a doua parte a activităților sale culturale și literare, Heliade a ajuns la o atitudine puristă exagerată, el pretinzând ca toate cuvintele vechi să fie abandonate și înlocuite cu neologisme.

În selectarea neologismelor se recomandă să se ia în considerare și criteriul estetic, pentru că în viziunea lui Heliade, cuvintele trebuie să se impună atât prin proprietate și claritate semantică, dar și prin armonie fonetică. O lucrare importantă în domeniul filologiei este *Paralelism între dialectele român și italian* (1841), în care Heliade propune italianizarea vocabularului și a

gramaticii, considerând că italiana reprezintă stadiul la care ar fi ajuns limba română, dacă anumiți factori istorici nefavorabili nu i-ar fi îngreunat evoluția.

Ca ideolog și teoretician al literaturii, Heliade se manifestă într-un mod ambiguu, oscilând între o estetică a reflectării realității (minoesis) și una a fanteziei creatoare. *Regulile și gramatica poeziei* (1831), o traducere, de fapt, din limba franceză, rezumă și sistematizează principiile esențiale ale clasicismului, dar acceptă și unele modalități preromantice. În *Curs întreg de poezie generală* (vol. I-III, 1868 – 1870), Heliade își exprimă adevărată adesiune la estetica romantismului, care are, în viziunea scriitorului, meritul de a fi abolit tirania regulilor clasice, constrângătoare și convenționale. O altă lucrare, *Despre versificație* (1838) prezintă, cu unele exemplificări, câteva probleme de tehnică a versului.

Atunci când ne referim la activitatea literară a lui Heliade putem distinge două etape: o etapă prerevoluționară, încheiată în jurul anului 1840, în general pozitivă, cu avânturi și exaltări romantice, dar și cu un deosebit elan constructiv în plan cultural și o a doua de după 1840, în general confuză, cu numeroase ambiguități în plan politic, social și literar. Cele două etape reprezintă, în fond, ipostaze ale aceluiași om, fiind greu, dacă nu imposibil, de conciliat. De aceea, Heliade poate fi considerat o personalitate artistică bipolară, contradictorie, individualitatea sa putând fi percepută doar din sinteza multiplexelor voci antitetice care se manifestă în ființa creatorului.

Până în anul 1840, opera originală a lui Heliade cuprinde doar două volume: *Culegere de proză și poezie* (1836) și *Căderea dracilor* (1840).

În primul volum sunt cuprinse operele literare *Serafimul și heruvimul*, *Visul și o noapte pe ruinele Târgoviștei*. *Serafimul și heruvimul* e un poem simbolic bazat pe antiteza păcat/ispășire, muștrare/împăcare, în timp ce *Visul* e configurat în jurul motivului baroc al „vieții ca vis”, cu unele ample incursiuni autobiografice și cu un final pesimist, încărcat de accente sumbre.

O noapte pe ruinele Târgoviștei, reia, în versuri ample, cu rezonanțe patetice și retorice, într-o atmosferă solemnă și gravă, motivul ruinelor și al înserării. Prezența ruinelor evocă poetului un timp istoric de mult apăsător, în fraze poetice declamative, de amplă rezonanță. Aici planul cosmic și cel istoric converg spre un plan al

interiorității.

Heliade, care a tradus *Biblia* în 1858 din limba greacă și a publicat niște comentarii „istorice, filosofice, religioase și politice” intitulate *Biblicele*, a intenționat să realizeze o epopee creștină, începând cu geneza și sfârșind cu apocalipsul, în 20 de cânturi, intitulată *Anatolida sau omul și forțele*. Din această proiectată epopee, nu a publicat, în 1870, decât 5 cânturi (*Tohu-Bohu, Imnul creațiunii, Viața sau androgenul, Arborele științei și Moartea sau frații*). Prin aceste versuri, Heliade deschide în poezia românească o nouă perspectivă, aceea a spectacolului cosmic grandios, care prefigurează imaginile cosmice eminesciene.

Un alt vast proiect literar al lui Heliade este *Umanitatea*, un poem cu patru mari cicluri (*Biblice, Evanghelice, Omul social și Omul individual*). Spirit contradictoriu, frământat, educat în spiritul clasicismului, dar adept fervent al romantismului, Heliade ne oferă, prin poemele sale, imaginea dramatică a unei conștiințe ce caută cu fervoare „echilibrul antitezelor”, ce caută o formulă benefică ce ar putea armoniza antinomiile, vocile divergente ale propriei ființe. De aceea, constatăm că Heliade este fascinat de idealitatea, dar și de metamorfozele realului, este un contemplativ obsedat de ideea actului (cultural, social și istoric).

Acțiunile culturale ale lui Heliade devin, așadar, simbolice, poartă un sens, după cum atitudinile sale au o anvergură a semnificației și o turnură istorică, în planul umanității.

Datorită personalității sale duale, tonalitatea literaturii a lui Heliade alternează între epopeic și satiric, între sublim și caricatural.

Satirele lui Heliade sunt savuroase, aici comicul se travestește în grotesc, iar enunțurile capătă o încărcătură polemică (*Ingratul, Cântecele ursului, Păcală și Tândală* etc.). Tudor Vianu aprecia că „originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare și revoltă”.

Pe de altă parte, se poate constata că romantismul lui Heliade e unul ce pornește din temperamentul său excesiv, nestăvilit, ca și din fantezia sa debordantă, fapt ce transpare cu deosebită limpezime din încercarea de epopee *Mihaida*, o epopee în spirit romantic, din care autorul a terminat două cânturi. *Mihaida* e expresia cea mai semnificativă a concepției lui Heliade despre rostul poeziei în istorie.

Cântul I reprezintă un lung discurs al divinității (*Dumnezeu-Fiul* sau Logosul), în care e rezumat sensul istoriei, ca desfășurare a voinței umane între principiul divin (Alfa) și cauza finală divină (Omega). Limbajul divinității e transpus de poet într-un discurs neologistic, prin care Heliade sugerează că limbajul divin se află în opoziție cu cel comun, fiind un limbaj simbolic, ce transpune sensurile primordiale ale ființei umane și ale lumii.

În concepția lui Heliade-Rădulescu, între nume și ființă există o legătură magică; el consideră, astfel, în *Anatolida* sau *Omul și forțele*, că primul act uman, aproape demiurgic, este cel al numirii lumii, în timp ce căderea din paradis în Istorie echivalează cu o uitare a numelor, și deci, a semnificațiilor lumii. El notează, astfel, în *Descrierea Europei după tractatul de la Paris*, că „pierzând lucrurile am pierdut și adevărata însemnare a lucrurilor”.

În cântul al doilea al epopeii *Mihaida* cuvântul apare întrupat în istorie. Din punct de vedere stilistic, cântul acesta contrastează foarte mult cu primul. Dacă în primul cânt limbajul era sublim, de o mare transparență și puritate lexicală, acum limbajul poetic primește pondere și corporalitate, se materializează în imagini lirice ample și dense, cu un contur viguros. Prin acest limbaj, Heliade încearcă, pe de altă parte, să imprime sublimului amploarea culorii locale, să creeze o atmosferă de epocă specifică.

Zburătorul

Cea mai valoroasă creație lirică a lui Heliade poate fi considerată poezia *Zburătorul*, apărută pentru prima dată în „Curierul românesc”, nr. 9, din 4 februarie 1844.

Ca specie literară, această operă literară e o baladă și se impune prin prelucrarea foarte inspirată a mitului folcloric al „zburătorului”, personaj mitologic care întruchipează primele semne ale dragostei la tinerele fete, mit cu o circulație destul de mare în literatura română, de la Cantemir la Eminescu...

În viziunea lui I. Heliade-Rădulescu, cauza, mobilul interior al dragostei ține de sfera inefabilului de sursă fantastică, ține de un mister inexplicabil, de nepătruns, ale cărui semne fiziopsihologice se preschimbă în revelații intime ale ființei ce își presimte trecerea într-o altă vârstă, într-o nouă dimensiune biologică, sporindu-se astfel caracterul tainic al sentimentului trăit și, totodată, cu neputință de a fi exprimat. Valoarea poeziei, prestanța sa ideatică și estetică nu rezultă,

cum s-a observat de către exegeți, atât din elementele de „analiză psihologică”, cât din notația, subtilă și obiectivată în stil direct, în lamentația înfiorată și naivă totodată a fetei, lamentație ce transpune în plan exterior tribulațiile afective indescifrabile ce țin de un miraj al vârstei de tranziție a adolescenței.

Atât prin modalitățile originale de valorificare a mitului zburătorului, cât și prin elementele idilice și bucolice înserate în mod armonios în textul baladei, Heliade ne dovedește un precursor al liricii lui Eminescu sau Coșbuc. Cu un suflu romantic mult mai bine definit și pus în evidență decât cel al lui Coșbuc, de exemplu, I. Heliade-Rădulescu desfășoară în această baladă un lirism de o mai mare amplitudine, o viziune de o mai mare profunzime, pentru că imaginile și temele sunt mereu filtrate, în modul cel mai decis, prin prisma subiectivității sale. Atenția, sensibilitatea acută la detalii psihologic și afectiv a poetului se orientează spre perimetrul greu de circumscris al ființei umane, privită atât în raport strict cu propria sa devenire, cât și în relația cu determinațiile cosmice, cu devenirea universală, cu ritmurile anotimpurilor și cu rotația astrelor. Aceste ipostaze, dimensiuni și registre distincte ale operei vor modela și o structură formală cu totul specifică a poeziei, vor genera, cum s-a observat, o dualitate de viziune și de compoziție.

Prima parte are aspectul unei idile cu amprentă psihologică, în care, din punct de vedere stilistic, predominante sunt interogațiile și exclamațiile, într-un monolog dialogat ce transferă investigația poetică asupra interiorității ființei umane ce se află în fața misterului inexplicabil și insurmontabil al devenirii proprii, al unei transformări inexorabile sub tirania exigențelor speței.

Confesiunea Floricăi din prima parte exprimă neliniștile tinerei în fața invaziei nedesluite a sentimentului iubirii. Propozițiile scurte, eliptice, de o concizie cu atât mai expresivă, ca și exclamațiile ori interogațiile retorice sugerează starea de teamă, durere și plăcere, de chin și de voluptate, amestecul de senzații, de trăiri din care se naște sentimentul dragostei: „Vezi, mamă, ce mă doare! Și pieptul mi se bate, / Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc; / Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate, / Îmi ard buzele mamă, obrajii-mi se pălesc! // Ah! Inima-mi zvâcnește!... și zboară de la mine! / Îmi cere... nu’ș ce-mi cere! Și nu știu ce i-aș da; / Și cald, și rece, uite, că-mi furnică prin vine; / În brațe n-am nimica și parcă am ceva. // Că uite, mă vezi, mamă?

Așase-ncrucisează, / Și nici nu prinz de veste când singură mă strâng, /
Și tremur de nesațiu, și ochii-mi văpăiază, / Pornesc dintr-înșii lacrimi
și plâng, măicuță, plâng. // Ia pune mâna, mamă, pe frunte, ce sudoare!
/ Obrajii... unul arde, și altul mi-a răcit! / Un nod coala m-apucă, ici
coasta rău mă doare; / În trup o piroteală de tot m-a stăpânit”.

A doua parte a poeziei are forma și funcționalitatea estetică a unui pastel care configurează relația substanțializată liric eu-natură, un pastel modulat expresiv sub spectrul unei atmosfere de structură romantică. Tabloul înserării e configurat aici prin intermediul unor imagini vizuale și auditive foarte pregnante, dar și printr-o suită de figuri de stil sugestive: metafore, metonimii sau aliterații. Bucolicul de nuanță neoclasică se îmbină, aici, destul de armonios cu romantismul evocator al imaginilor înserării, cu o estompare progresivă a sunetelor și imaginilor, cu o prelungire tot mai stinsă, mai atenuată a luminii în imperiul nocturn în care umbrele se înstăpânesc tot mai mult peste spațiul circumscris liric.

Impresia de solemnitate și de magie, de ceremonial al unei naturi cosmoteice provine aici din îmbinări de cuvinte, epitete, metafore și repetiții care creează armonii eufonice („Încântec și descântec pe lume s-a lăsat”). Personificările prezente în această parte a poemului sunt foarte sugestive, de o deosebită plasticitate a imaginii („vântul nu suspină”, „apele dorm duse”, „morile au stat”). Poetul utilizează, din punct de vedere sintactic, mai ales propoziții principale, ce creează o tonalitate solemnă, o anumită gravitate sobră a discursului liric, specifică poeziei pașoptiste de anvergură romantică.

Pastelul înserării are, fără îndoială, rolul de a accentua impresia de vrajă, de mister insondabil pe care nediferențierea nopții o transpune asupra peisajului, dar și de a stabili o corespondență cât se poate de evidentă între magia întrebărilor insondabile ale Floricăi cu privire la avatarurile propriilor trăiri contradictorii și perspectiva fantastică aproape proiectată asupra peisajului („Era în murgul serii și soarele sfîntise; / A puțurilor cumpeni țipând parcă chema/ A satului cireadă, ce greu, mereu sosise, / Și vitele muginde la zgheab întins pășea. // (...) / Încep a luci stele rînd una după una/ Și focuri în tot satul încep a se vedea; / Târzie astă-seară răsare-acum și luna, / Și, cobe, câteodată, tot cade câte-o stea (...) // E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei/ Veșmântul său cel negru, de stele semănat, / Destins cuprinde lumea, ce-n brațele somniei/ Visează câte-aievea deșteaptă

n-a visat. // Tăcere este totul și nemișcare plină; / Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat; / Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină, / Și apele dorm duse, și morile au stat”.

Cea de a treia parte conturează o legendă mitologică, structurând relația antinomică *eu-supranatural*, disjunctia, adică, dintre lumea terestră, naturală, fenomenală și substratul de magie și fanstastic ce subzistă în adâncurile originare ale lucrurilor. Aici, destinul Floricăi se structurează pe o traiectorie ce urmează oarecum calea de la intuiție la cunoaștere. Afectele nediferențiate, nevertebrate ale fetei capătă aici o configurație mult mai substanțială, se alcătuiesc într-un chip organic sub spectrul unei explicații raționalizante.

Motivul Zburătorului este personalizat aici, în dialogul celor două surate care vorbesc despre spiritele ce bântuie în taina nopții. Fantasticul daimon al iubirii capătă aici trup și semn cvasi-uman, trăsăturile sale, la început lipsite de pondere și de înțeles, nedesluite, se particularizează, într-o manieră ce îmbină descripția realistă cu sugestia fabulosului de stirpe folclorică („Tot zmeu a fost, surato. Văzuși împielitatu! / Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu! / Și drept pe coș, leicuță! Ce n-ai gândi, spurcatu! / Închină-te, surato!

— Văzutu-l-ai și tu? // Balaure de lumină cu coada-nflăcărată, / Și pietre nestimate lucea pe el ca foc. / Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată; / Dar lipsă d-a lui dragosti! Departe de ast loc! // Pândește, bată-l crucea! Și-n somn coala mi-ți vine/ Ca brad un flăcăiantru și tras ca prin inel, / Bălai, cu păr de aur! Dar slabele lui vine/ N-au pic de sânge, ș-un nas ca vai de el!”).

Demn de interes este faptul că I. Heliade-Rădulescu transpune în balada sa mai multe registre afective și stilistice. Se îmbină astfel vorbirea directă (dialogul „suratelor”, monologul Floricăi), cu descrierea evocatoare și plastică și cu elementele narative. Dragostea este privită de poet ca o stare de criză ontologică, în care extazul și voluptatea, lingoarea și tristețea nelămurită se conjugă într-un elan afectiv ce se întoarce asupra-și, pentru a-și mărturisi lipsa de repere, de resorturi ferme, limpezi într-o lume pe care o resimte înstrăinată, tocmai pentru că propria ființă intră într-un soi de degingoladă a simțurilor, într-un halou de senzații și percepții ce parcă nu-și află cauza și rostul. Eugen Simion subliniază originalitatea unei astfel de viziuni lirice: „Lăsând deoparte construcția, succesiunea simbolurilor, limbajul poemului, mai curat, mai fluent decât în alte scrieri, să

observăm că *Zburătorul* leagă pentru prima oară la Heliade (și în poezia română) nașterea iubirii de prezența unei «ființe aeriene». Originea bolii necunoscute e, deci, cerească. Agentul ei este un *zburător* și forma de manifestare este «picoteala», visarea. Erosul se manifestă prin declanșarea unei energii cu efect contradictoriu: *foc și răcoare, ardere și paloare, cald și rece*, o senzație de greutate și o senzație de eliberare corporală”.

Din punct de vedere lingvistic poetul integrează în baladă cu subtilitate regionalismele și formele populare, fonetisme cu iz arhaic, ori elemente ce sugerează efecte de oralitate, toate acestea contribuind în mare măsură la crearea unei viziuni și a unei atmosfere specifice, în care realul empiric și sugestia transcendentului consună.

I. H. Rădulescu s-a dovedit, în multiplele domenii în care s-a afirmat un adevărat deschizător de drumuri și un precursor al modernității culturale românești. Numeroasele sale proiecte lirico-filosofice stau mărturie a unui spirit polivalent, într-o neconținută și fecundă dispută cu substanța limbii române, precară încă, în perioada în care scrie. S-ar putea spune chiar că opera lui Heliade se naște tocmai din antinomia între viziune și substanță, într-o deloc vană încercare de eliberare a spiritului de sub încătușarea unei expresii încă nedesăvârșite.

Poezia *Zburătorul* reprezintă, în această privință, un perfect echilibru între gândul poetic și formă, între conținutul stărilor de suflet și expresia chemată să le moduleze, un triumf al unei limbi literare în care există o armonie deplină între cuvinte din cele mai diverse registre ale lexicului românesc.

Un muieroi și o femeie

Poeții români din prima jumătate a secolului al XIX-lea au fost atrași de specia literară a fabulei, prin resursele de plasticitate corozivă pe care fabula le întreține, dar și prin caracterul aluziv, mascat al realităților negative supuse caricaturizării. Activitatea de fabulist a lui Heliade-Rădulescu nu trebuie ignorată, pentru că în creațiile de acest tip ni se revelează o altă față a personalității sale creatoare.

Dacă în poezii, în încercările de epopee, avem de a face cu un poet grav, meditativ, interesat de dezlegarea tainelor și legilor universului, gata să surprindă în versul său rotirea astrelor și panorama civilizațiilor, în fabule aflăm un scriitor înzestrat cu vervă

satirică, atent cu deosebire la întocmirile nefericite ale lumii, la defectele semenilor săi, un spirit polemic, pentru care orice carență umană este o provocare, un impuls în direcția satirei. Cum observă Ioana Em. Petrescu, „pentru Heliade nu există fapte indiferente sau accidentale; există numai Ideea, care se manifestă plenar în acțiunea sublimă sau care este martirizată în acțiunea distructivă. De aici alternanța tonului heliadesc între epopeic și satiric, între sublim și caricatural”.

Spirit pasional, adesea contradictoriu, care trăiește cu patimă ideile, Heliade este un creator în permanență implicat, în fapta culturală ori în literatură. Ca fabulist, Heliade e înzestrat cu spirit caustic, ironia sa travestindu-se de cele mai multe ori în sarcasm, în timp ce oralitatea stilului conferă textului naturalețe, fluentă, un ton degajat, lipsă de constrângere a frazării. *Muștele și albinele*, de pildă, reprezintă o satiră ascuțită la adresa veleităților și a pseuovalorilor sociale, a impostorilor care, asemeni muștelor se socot utili, disprețuind „albinele”, adică acele făpturi care cu adevărat sunt folositoare societății.

În fabula *Un muieroi și o femeie* satira îl vizează pe C.A. Rosetti (*muieroiul*), prototipul politicianului liberal, în timp ce autorul se ipostaziază pe sine sub chipul „femeii”. Fabula debutează cu o introducere a autorului, din care răzbat unele accente satirice ce prefigurează desfășurarea intrigii („Când e vorba să vorbiți/ De princip și de idee, / Ascultați să auziți”).

Urmează trama propriu-zisă, cu o reducere la un timp imemorial, ori măcar neprecizat, și cu punerea în antiteză a celor două personaje, din al căror contrast autorul vrea să scoată ideea morală. Femeia este harnică, își vede de treburile ei, se caracterizează prin seriozitate și blândețe („Un muieroi ș-o femeie, / Cum și când nu prea știm bine, / Peste drum era vecine; / Ca albina laborioasă/ femeia-și căta de casă: / La intrigi pregetătoare/ Și la vorbe rușinoasă, / La lucru cutezătoare/ Și la certe prea fricoasă, / Nu-i lipsea nici foc, nici masă”).

Celălalt termen al antitezei, muieroiul, este negativul femeii; muieroiul este nestatornic, necinstit, lipsit de caracter, de o extremă răutate, dar în același timp, cu o pornire demagogică de nestăvilit, cu un instinct de parvenire extrem de robust. Portretul „muieroiului” este, aici, unul dinamic, alcătuit din gesturi, mișcări și fapte, într-un ritm trepidant și cu o aglomerare enormă de imagini poetice,

halucinante prin alăturare și prin grotescul nesublimat. Tonalitatea frazei este corozivă, marcată de propoziții scurte, eliptice, dar și de intonația exclamativă ce accentuează asupra proporțiilor demonismului personajului, contribuind, în același timp, și la o gradare ascendentă a ritmului frazei poetice: „Muierușca nevăstuică, / Ochi de linx, bot de curuică, / Nu sta locului nicicum: / O lua papuc la drum, / Tot orașul colinda, / Treiera și vântura, / Loc, căsuță nu lăsa, / Peste tot s-amesteca. / Știa orice s-a făcut / Și câte nu s-a-ntâmpat: / Care când s-a fost născut, / Când cutare s-a-nsurat, / Când aia s-a măritat, / Când vreo puică a ouat; / Purta vorba peste tot / Ș-o schimba cum îi venea, / Soți, amicii dezbină. / Azi se săruta în bot / Și pieziș își da la coate, / Măine ocăra pe toate. / Înțepa ca o lanțetă, / Era rea și veninoasă / Ca o viespe costelivă, / Vai de om!... ca o gazetă / De limbută guralivă. / Ce cu gândul n-ai gândi! / Vorbea și de libertate; / Ce prin cap nu ți-ar plesni! / de dreapta nepărtinire, / De buna vecinătate, / de-nfrățire, de UNIRE!”

Portretul „muieroiului” e completat apoi și cu alte trăsături, înfățișate într-un desen caricatural, grotesc, cu linii îngroșate la maximum: „Și, ca culme peste toate, / Mai avea ș-o gușă mare. / Și la ceartă, neaierare, / Hârâia și spumega, / Limba singură-și mușca, / Toată vorba deșira; / Se certa pe românește, / Și credeai că-i țigănește / (Ea zicea că-i boierește)”. Muieroiul știe de asemenea franțuzește („Și-nvățase, din păcate, / Și franțuzești d-alea toate”) și are apucăturile unui cosmopolit improvizat, de o răutate și ranchiună incredibile.

Caracterul personajului caricaturizat reiese însă și din propriile sale vorbe, din limbajul său demonizat, impur, în care imprecăția și termenul de argou se învecinează, iar registrul imagistic e dominat de alcătuiuri infernale: „Au ca mine ești tu, sluto? / Au ca mine ești tu, muto? / Uscățivo, / Costelivo / Exclusivo! / Stai închisă, mototoală, / Sufli-n foc și bagi în oală, / Exclusivo! / Inclusivo! / taci, vezi bine, că ești toantă – / Și ce-ai să mai zici, mă rog? – / Furcă strâmbă, fus olog! / Ac pocit și sukă boantă! / Știi tu ce se face-n lume? / Ți-ai făcut și tu vreun nume? / Lea Papelco de la foc, / Știi vreo modă, știi vreun joc? / Tu principele le ții? / Franțozeștele le știi? / Nici *bonjur*, nici *bonsoar* / Nu-nvățași și tu măcar. / Nevăstuică, baraoană, / Ai tu vreo ducățioană? / Ai fost și tu de *bonton*? / Știi să zici măcar *pardon*? / Îngălato, / Dezmățato, / Uscățivo, / Costelivo, / Exclusivo!”

Finalul fabulei leagă personajele de cadrul social al vremii, dezvăluind o morală, întrupând un sens etic și un spectacol al vanităților și demagogiei politice. Între alegători, pe de o parte, și aleși, pe de alta, se joacă aceeași comedie a minciunii și imposturii, pe care Heliade o satirizează cu verbul său coroziv, cu imagistica sa caricatural-demonică („Toți câți sunteți cititori, / Domnilor alegători. / De nu credeți, din tâmplare, / Câte spui că s-au urmat. / Vedeți în amiază mare/ Boroboaț învederat: / Uitați-vă la gazete/ (Și la frații căuzași/ Și la toți câți plăpâmași), / Gazete de coterii/ că vă dau pe toți pe bete, / Sute, sute, zeci de mii: / Voi tăcuți – voi, guralivi, / Voi creduli – voi exclusivi; / Voi din gașcă și gușați, / Câți în gaște nu intrați... / Vai de tine, moș Sofroniu, / de n-ai fi din pandemoniu”).

Fabula lui Heliade-Rădulescu se caracterizează, dincolo de anecdotică, de gestic personajelor ori de trăsăturile caricaturizate ale acestora, printr-o vervă lingvistică deosebită, printr-un șuvoi de cuvinte, de imagini și de ritmuri ce se întretaie, se împletesc pentru a contura spectacolul cât mai veridic al imposturii și demagogiei întrupate în făptură omenească. Carența morală cheamă după sine, în viziunea lui Heliade, sancțiunea etică drastică, satira nedisimulată, condamnarea promptă. Aceasta e și semnificația ultimă a fabulei lui Heliade, scriitor satiric de o plasticitate a limbajului indiscutabilă.

CEZAR BOLLIAC

Un alt reprezentant al pașoptismului românesc e *Cezar Bolliac* (1813 – 1881). Bolliac colaborează la activitățile *Societății filarmonice*, scriind atât piese de teatru, dar traducând, de asemenea, din Victor Hugo. Participă la revoluția de la 1848, iar după reprimarea revoluției este exilat. Revine în Țara Românească în 1857, militând pentru Unirea Principatelor și desfășurând o intensă activitate publicistică în ziarele „Buciumul „și „Trompeta Carpaților”, conduse de el. Primul său volum de poezii, intitulat *Meditații* (1835) conține reflecții pesimiste, cu privire la efemeritatea ființei umane, reflecții proiectate într-un cadru nocturn, specific romantic.

Susținător al esteticii romantice, Cezar Bolliac polemizează cu adepții clasicismului și afirmă în articole precum *către scriitorii noștri* 1844) și *Poezia* (1846) ideea că poezia trebuie să exprime idealurile societății și să contribuie la regenerarea acesteia. După anul 1835 Cezar Bolliac evoluează de la meditația pesimistă la o poezie cu tentă socială evocând viața țăranilor, în tablouri patetice, sentimental –

umanitare și revoluționare (*Sila, Muncitorul, Epistola, Clăcașul, Cântec oltenesc*).

DIMITRIE BOLINTINEANU

Dimitrie Bolintineanu (1825 – 1872) studiază la București și la Paris. Debutază în literatură în 1842, în ziarul „Curierul de ambe sexe”, cu elegia *o fată tânără pe patul morții*. Primul său volum e tipărit în 1847 sub titlul *Colecție din poeziile domnului Dimitrie Bolintineanu*. E exilat după revoluția de la 1848 și, întors în țară în 1857, tipărește ziarul „Dâmbovița”, militând pentru Unirea Principatelor. Opera lui Dimitrie Bolintineanu e foarte întinsă și diversă. Ea însumează peste 50 de volume din toate genurile și speciile, de la elegie și idilă până la epopee și roman. Ca poet, D. Bolintineanu a consacrat în literatura română balada istorică și legenda, într-un vers de o deosebită muzicalitate și dinamism.

Legende și balade istorice au un caracter militant și eroic. În centrul lor se află figuri de voievozi și eroi cu atitudini și gesturi exemplare, surprinse de poet cu deosebită acuitate și expresivitate.

În poemul epico-liric *Conrad*, Dimitrie Bolintineanu surprinde tablouri de natură, scene și figuri mitologice, care alternează cu ample meditații lirice și filosofice. Talentul descriptiv al lui Dimitrie Bolintineanu, ca și înclinația spre peisaje îndepărtate, exotice reiese din ciclul *Florile Bosforului*, în care idila și elegia se împletesc armonic. Romanele lui Dimitrie Bolintineanu continuă tradiția romanului sentimental de accent preromantic și romantic, amestec de epic și liric. Interesante, sub aspectul observației unor medii diverse, dar și sub raportul introspecției, sunt și însemnările de călătorie ale lui Dimitrie Bolintineanu.

GRIGORE ALEXANDRESCU

Grigore Alexandrescu (născut 22 februarie 1814 – Târgoviște, murit la 25 noiembrie 1885 la București). Studiază la Colegiul „Sf. Sava”. Debutază cu volumul *Eliezer și Neftali*, care cuprinde traduceri din Florian, Byron și Lamartine, dar și zece poezii originale și cinci fabule. În 1835 devine membru al Societății filarmonice, iar în 1838 îi apare al doilea volum, *Poezii ale d. Gr. Alexandrescu*. În anul 1840 este arestat pentru participarea la un complot împotriva lui Ghica-Vodă. În 1847 tipărește o nouă ediție a poeziilor sale sub titlul *Survenire și impresii, epistole și fabule*. Grigore Alexandrescu participă activ la revoluția de la 1848, iar după revoluție deține o serie de funcții ca:

director al Arhivelor Statului sau director al Eforiei Spitalelor.

Grigore Alexandrescu a creat în două registre estetice, aparent distincte, dar, în fond, exprimând contradicțiile conștiinței sale, ireductibile și greu de conciliat. Astfel, în meditații tonul liric este elegiac și melancolic, în timp ce în epistole și fabule tonalitatea se schimbă, accentele satirice fiind mult mai pronunțate.

În acest fel, putem identifica două laturi ale operei lui Grigore Alexandrescu: pe de o parte, el este un poet melancolic și reflexiv, frământat de marile întrebări asupra condiției umane și asupra istoriei, aflat în contradicție cu o societate mediocră, incapabilă să-i recunoască meritele.

Pe de altă parte, prin raționalismul său de esență clasicistă, Grigore Alexandrescu se dovedește un scriitor satiric, de o luciditate extremă, care își conceptualizează emoțiile, punând mereu o distanță ironică sau sarcastică între sine și lucruri. Predilecția, în poezia de început a lui Grigore Alexandrescu, pentru meditațiile sumbre în privința destinului omenirii ori a efemerității civilizațiilor, e influențată de preromanticii francezi, în timp ce melancolia gravă, transcrisă într-un vers solemn, are ecouri din Lamartine.

În nota predominantă a personalității sale, Alexandrescu e un romantic, atât în elegii și meditații, cât și în epistole și fabule, chiar dacă acestea din urmă se remarcă printr-o temperare a spiritului imaginativ și prin echilibru formal.

Poetul se dovedește, rând pe rând, reflexiv și problematizant, stăpânindu-și cu luciditate trăirile, el căutând să descopere adevărul profund al propriului destin, prin intermediul autoanalizei, dar și adevărul lumii exterioare, prin denunțarea și satirizarea viciilor și defectelor contemporane.

Meditațiile și elegiile lui Grigore Alexandrescu valorifică temele esențiale ale romantismului și preromantismului: sentimentul tristeții metafizice, tema ruinelor, peisajul înserării, iubirea exaltată sau tumultuoasă, evocarea copilăriei și a trecutului istoric, antiteza dintre noblețea conștiinței poetice și mediocritatea societății contemporane. Influența lui Lamartine este foarte evidentă în meditații și elegii, prin prezența reveriei melancolice, sentimentul nostalgic al timpului ireversibil, percepția grandiosului cosmic, relațiile dintre ființa umană și Divinitate, prezența elementului autobiografic, tendința de a spiritualiza realitatea, împletirea reflecției filosofice cu autoanaliza,

muzicalitatea versului etc.

Versurile lui Grigore Alexandrescu valorifică, în tonalitate elegiacă, frământările unei conștiințe care caută mereu să-și afle echilibrul afectiv sau să se integreze într-o lume rău întocmită, în care principiul malefic e atotputernic iar individul suferă datorită solitudinii sale. Drama poetului e cea a interogațiilor fără răspuns, a căutărilor zadarnice și a eșecului, a speranțelor și deziluziilor. În câteva elegii sentimentul dominant este acela de resemnare în fața efemerității ființei umane și a tragismului existenței, transcris în versuri expresive și plasticizante, de sobrietate formală, dar marcate și de un anume retorism (*Miezul nopții, Adio. La Târgoviște, Cimitirul sau Candela*).

În alte poezii, precum *Prieteșugul*, tonul de confesiune elegiacă e dominat tot timpul de sentimentul încrederii în prietenie, de sentimentul aspirației spre limpezire sufletească și fericire.

Exprimându-și concepția asupra artei, Grigore Alexandrescu consideră că aceasta trebuie să reprezinte o oglindă a realității, ce poate oferi omului anumite criterii morale, favorizând distincția dintre bine și rău, dintre estetic și nonestetic. Creația literară are, de aceea, o clară funcție formativă, modelatoare și educativă: „poezia pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimentele frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine”.

Din această tendință educativă a poeziei se nasc poeziile de inspirație cetățenească și patriotică (*Anul 1840, Inima mea e tristă, Unirea Principatelor, Umbra lui Mircea. La Cozia, Așteptarea* etc.). În aceste poezii, individualismul și freamătul afectiv al eului se temperează, iar lirismul e mai obiectivat, chiar dacă ținuta interogativă a versului mai trădează o conștiință torturată de probleme insolubile, incapabilă de autoclarificare, ce pendulează perpetuum între certitudine și nesiguranță.

Chiar dacă poeziile sale de această factură sunt de o inventivitate metaforică redusă, meritul lui Grigore Alexandrescu e de a radiografia stările sufletești contradictorii și instabile, într-un discurs poetic dramatizat prin utilizarea interogațiilor retorice și prin construcții exclamative. În cele mai reprezentative meditații ale lui Grigore Alexandrescu există un acord aproape desăvârșit între ideea poetică și forma adoptată, între ritmul trăirii și ritmul versului.

Epistolele lui Grigore Alexandrescu, scrise în manieră clasicizantă, conțin elemente ale unei arte poetice (*Epistolă către Voltaire, Satiră. Duhului meu*).

Ele pun în scenă imagini veridice ale moravurilor epocii, privite cu ochi satiric și critic, configurând și un autoportret moral al autorului, frământat de interogații dilematice în legătură cu destinul omului și al artistului în societate; obiectivul epistolelor este demitizarea lumii mondene, dar și a iluziilor care consideră că literatura poate corija moravurile.

Ca autor de fabule, Gr. Alexandrescu se înscrie în tradiția clasică, fabulele sale conținând ecouri din La Fontaine, Florian și Krîlov. Fabulistul surprinde aspecte semnificative din societatea românească a epocii, vicii și moravuri politice și sociale, într-o viziune vag precizată, cu o semnificație tipologică universală, chiar dacă satira e directă și, adesea, vehementă.

Temele esențiale ale fabulelor sunt: parvenitismul, demagogia, ipocrizia și tirania (ex.: *Câinele și cățelul, Vulpea liberală, Lupul moralist, Boul și vițelul*). O caracteristică a fabulelor e caracterul lor scenic, poetul insistând asupra gesturilor și mimicii semnificative a eroilor săi.

Grigore Alexandrescu s-a născut la 22 februarie 1814 la Târgoviște și a murit la 25 noiembrie 1885 la București. Studiază la Colegiul „Sf. Sava”. Debutază cu volumul *Eliezer și Neftali*, care cuprinde traduceri din Florian, Byron și Lamartine, dar și zece poezii originale și cinci fabule.

În 1835 devine membru al Societății filarmonice, iar în 1838 îi apare al doilea volum, *Poezii ale d. Gr. Alexandrescu*. În anul 1840 este arestat pentru participarea la un complot împotriva lui Ghica-Vodă. În 1847 tipărește o nouă ediție a poeziilor sale sub titlul *Survenire și impresii, epistole și fabule*. Grigore Alexandrescu participă activ la revoluția de la 1848, iar după revoluție deține o serie de funcții ca: director al Arhivelor Statului sau director al Eforiei Spitalelor.

Grigore Alexandrescu a creat în două registre estetice, aparent distincte, dar, în fond, exprimând contradicțiile conștiinței sale, ireductibile și greu de conciliat. Astfel, în meditații tonul liric este elegiac și melancolic, în timp ce în epistole și fabule tonalitatea se schimbă, accentele satirice fiind mult mai pronunțate. În acest fel, putem identifica două laturi ale operei lui Grigore Alexandrescu: pe de

o parte, el este un poet melancolic și reflexiv, frământat de marile întrebări asupra condiției umane și asupra istoriei, aflat în contradicție cu o societate mediocră, incapabilă să-i recunoască meritele.

Pe de altă parte, prin ration de esență clasicistă, Grigore Alexandrescu se dovedește un scriitor satiric, de o luciditate extremă, care își conceptualizează emoțiile, punând mereu o distanță ironică sau sarcastică între sine și lucruri. Predilecția, în poezia de început a lui Grigore Alexandrescu, pentru meditațiile sumbre în privința destinului omenirii ori a efemerității civilizațiilor, e influențată de preromanticii francezi, în timp ce melancolia gravă, transcrisă într-un vers solemn, are ecouri din Lamartine.

În nota dominantă a personalității sale, Alexandrescu e un romantic, atât în elegii și meditații, cât și în epistole și fabule, chiar dacă acestea din urmă se remarcă printr-o temperare a spiritului imaginativ și prin echilibru formal.

Poetul se dovedește, rând pe rând, reflexiv și problematizant, stăpânindu-și cu luciditate trăirile, el căutând să descopere adevărul profund al propriului destin, prin intermediul autoanalizei, dar și adevărul lumii exterioare, prin denunțarea și satirizarea viciilor și defectelor contemporane.

Meditațiile și elegiile lui Grigore Alexandrescu valorifică temele esențiale ale romantismului și preromantismului: sentimentul tristeții metafizice, tema ruinelor, peisajul înserării, iubirea exaltată sau tumultuoasă, evocarea copilăriei și a trecutului istoric, antiteza dintre noblețea conștiinței poetice și mediocritatea societății contemporane.

Influența lui Lamartine este foarte evidentă în meditații și elegii, prin prezența reveriei melancolice, sentimentul nostalgic al timpului ireversibil, percepția grandiosului cosmic, relațiile dintre ființa umană și Divinitate, prezența elementului autobiografic, tendința de a spiritualiza realitatea, împletirea reflecției filosofice cu autoanaliza, muzicalitatea versului etc. Versurile lui Grigore Alexandrescu valorifică, în tonalitate elegiacă, frământările unei conștiințe care caută mereu să-și afle echilibrul afectiv sau să se integreze într-o lume rău întocmită, în care principiul malefic e atotputernic iar individul suferă datorită solitudinii sale.

Drama poetului e cea a interogațiilor fără răspuns, a căutărilor zadarnice și a eșecului, a speranțelor și deziluziilor. În câteva elegii sentimentul dominant este acela de resemnare în fața efemerității

ființei umane și a tragismului existenței, transcris în versuri expresive și plasticizante, de sobrietate formală, dar marcate și de un anume retorism (*Miezul nopții, Adio. La Târgoviște, Cimitirul sau Candela*).

În alte poezii, precum *Prieteșugul*, tonul de confesiune elegiacă e dominat tot timpul de sentimentul încrederii în prietenie, de sentimentul aspirației spre limpezire sufletească și fericire.

Exprimându-și concepția asupra artei, Grigore Alexandrescu consideră că aceasta trebuie să reprezinte o oglindă a realității, ce poate oferi omului anumite criterii morale, favorizând distincția dintre bine și rău, dintre estetic și nonestetic. Creația literară are, de aceea, o clară funcție formativă, modelatoare și educativă: „poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimentele frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine”.

Din această tendință educativă a poeziei se nasc operele de inspirație cetățenească și patriotică (*Anul 1840, Inima mea e tristă, Unirea Principatelor, Umbra lui Mircea. La Cozia, Așteptarea* etc.). În aceste poezii, individualismul și freământul afectiv al eului se temperează, iar lirismul e mai obiectivat, chiar dacă ținuta interogativă a versului mai trădează o conștiință torturată de probleme insolubile, incapabilă de autoclarificare, ce pendulează perpetuu între certitudine și nesiguranță.

Deși poeziile sale de această factură sunt de o inventivitate metaforică redusă, meritul lui Grigore Alexandrescu e de a radiografia stările sufletești contradictorii și instabile, într-un discurs poetic dramatizat prin utilizarea interogațiilor retorice și prin construcții exclamative. În cele mai reprezentative meditații ale lui Grigore Alexandrescu există un acord aproape desăvârșit între ideea poetică și forma adoptată, între ritmul trăirii și ritmul versului.

Epistolele lui Grigore Alexandrescu, scrise în manieră clasicizantă, conțin elemente ale unei arte poetice (*Epistolă către Voltaire, Satiră. Duhului meu*). Ele pun în scenă imagini veridice ale moravurilor epocii, privite cu ochi satiric și critic, configurând și un autoportret moral al autorului, frământat de interogații dilematice în legătură cu destinul omului și al artistului în societate; obiectivul epistolelor este demitizarea lumii mondene, dar și a iluziilor care consideră că literatura poate corija moravurile.

Ca autor de fabule, Gr. Alexandrescu se înscrie în tradiția clasică,

fabulele sale conținând ecouri din La Fontaine, Florian și Krîlov. Fabulistul surprinde aspecte semnificative din societatea românească a epocii, vicii și moravuri politice și sociale, într-o viziune vag precizată, cu o semnificație tipologică universală, chiar dacă satira e directă și, adesea, vehementă. Temele esențiale ale fabulelor sunt: parvenitismul, demagogia, ipocrizia și tirania (ex.: *Câinele și cățelul*, *Vulpea liberală*, *Lupul moralist*, *Boul și vițelul*). O caracteristică a fabulelor e caracterul lor scenic, poetul insistând asupra gesturilor și mimicii semnificative a eroilor săi.

Cea mai cunoscută și mai semnificativă creație a autorului e poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia*. În urma unei călătorii la mănăstirile din Oltenia, în 1842, Grigore Alexandrescu publică o serie de poezii evocatoare, pe tema trecutului istoric: *Umbra lui Mircea. La Cozia*, *Mormintele. La Drăgășani*, *Răsăritul lunii. La Tismana*, *Trecutul. La mănăstirea Dealul*. Temele acestor creații sunt romantice: istoria, noaptea, ruinele; trecutul glorios este evocat însă în comparație antitetice cu un prezent mediocru, lipsit de anvergură, după care meditația trece, de la aspectul național la cel general-uman.

Prin creația sa, Grigore Alexandrescu se dovedește a fi unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai pașoptismului, în latura sa protestatar-eroică.

Aspecte ale limbii literare

Grigore Alexandrescu nu a scris articole cu caracter teoretic în legătură cu problemele limbii române literare, însă atitudinea sa lingvistică se desprinde în mod clar din felul în care și-a structurat și formulat operele literare. Conștient de valoarea poeziei autentice, care este „cea mai antică artă a spiritului omenesc”, dar conștient și de „influența ce are limba asupra stilului”, Grigore Alexandrescu și-a elaborat opera într-un limbaj accesibil, marcat de naturalețe, precizie și simplitate, evitând influențele din partea diferitelor curente filologice extremiste.

În *Prefața Meditațiilor* sale, Grigore Alexandrescu subliniază funcția socială a artei, travaliul chinuitor prin care se realizează opera literară, dar remarcă deopotrivă acțiunea de selecție pe care timpul și conștiința colectivă o operează în cadrul creațiilor literare.

O poezie cu caracter programatic, *Epistola către Voltaire*, indică poziția lingvistică și estetică echilibrată pe care se situează Grigore Alexandrescu. Aici, poetul observă dificultățile pe care le au de

surmontat poezii români datorită lipsei unui limbaj poetic coagulat, bine articulat, considerând că rolul poezilor este de a găsi formulările cele mai potrivite și mai adecvate spiritului limbii române: „Altfel e-n țară la noi: noi trebuie să formăm, / Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm; / Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim, / Și nelucrate câmpii de ghimpi să le curățim”.

Criticând direcțiile lingvistice divergente, extremiste ale epocii sale, Grigore Alexandrescu se declară adeptul orientării populare, democratice și realiste în ceea ce privește cultivarea limbii. Ideea fundamentală a acestei poezii e aceea a concentrării tuturor forțelor scriitoricești pentru prosperitatea limbii române literare: „Uniți am face ceva, am fi de vreun folos / Avem un dialect bun, ușor înmlădios”.

Creația literară a lui Grigore Alexandrescu se caracterizează printr-o deosebită diversitate, tematică și de formulă poetică. În lirica patriotică, evocarea trecutului istoric este realizată într-o tonalitate retorică, fără ca fraza poetică să degenereze în paseism.

Nota socială și eroică a poeziei patriotice se îmbină cu un ideal umanitarist, fapt remarcat și în prefața la volumul *Meditații*: „Eu sunt din numărul acelora care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele soțietății și să deștepte sentimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine până în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici”.

În cadrul poeziei filosofice, deși este tributar unor modele franceze, mai ales modelului poetic lamartinian, Grigore Alexandrescu ajunge, totuși, la o tonalitate personală, îmbinând, spre exemplu, reveria și accentele critic-acuzatoare.

Lirica erotică este marcată, în cazul lui Grigore Alexandrescu, de un profund sentiment al melancoliei, poetul clamând, în versuri elegiace, pierderea iubirii sau efectele dezastruoase ale trecerii timpului asupra ființei umane.

De asemenea, se poate spune că Grigore Alexandrescu a reacționat la tarele sociale ale vremii sale, prin cultivarea unor specii cu caracter didactic și critic: satira, epistola și fabula, specii definite în primul rând prin ironie, sarcasm și caricaturizare.

Diversitatea tematică a acestei opere a impus și o mare diversificare a procedeelelor stilistice. Limba literară a operei lui Grigore Alexandrescu se bazează pe vorbirea curentă de aspect popular, mai

ales în fabule.

La acest nivel popular al limbii se adaugă utilizarea moderată a termenilor neologici, mai ales de proveniență franceză, chiar dacă adaptarea fonetică și morfologică a neologismelor este încă insuficient stabilită.

Pentru o anumită perioadă, Grigore Alexandrescu a preferat anumite forme italianizante ale cuvintelor, la care apoi a renunțat.

Din punct de vedere fonetic, există unele forme de aspect muntenesc sau arhaic, cum ar fi verbele iotacizate, unele cazuri de diereză, cuvinte precum *fieșcine*, *cineva* și etc.

Structura morfologică a operei lui Grigore Alexandrescu reflectă, cu destulă fidelitate, oscilațiile și ezitățile epocii, mai ales în domeniul flexiunii verbale și în privința genului substantivelor neologice. Există, de asemenea, multe verbe conjugate la indicativ prezent cu sufixul - *ez* -*ează* („oști, taberi înviez”, „îmbunătățează”) sau forme verbale analogice pentru persoana a treia plural la indicativ prezent: *se cobor*, *se înarmez*, *se adun*.

Pe de altă parte, există, în scrierile lui Grigore Alexandrescu unele neologisme cu sensul schimbat: *un comet*, *o rol*, sau neologisme care primesc o desinență arhaică la plural (*exempluri*, *sujeturi*). De asemenea, unele cuvinte din fondul vechi al limbii aveau forme de plural arhaic ca *timpi*, *pasuri*, *munte*.

Din punct de vedere lexical, în satire, epistole și fabule cuvintele populare și expresiile idiomatice sunt destul de obișnuite, asigurându-se o tonalitate orală a expresiei: *cercare*, *cuconiță*, *trânteală*, *potaie*, *a trânti la vorbe*, *a căuta treabă* ș.a.

În poeziile de inspirație istorică, aspectul lexical capătă o notă mai distinsă, prin prezența neologismelor: *generație*, *cadență*, *cavaler*, *a repeta*, *rezultat*, *nobil*, *glorie*, *orizon*, *varietate*, *reformator*, *instituție*, *politică*, *egoism*. Pe lângă aceste cuvinte, se întâlnesc și unele franțuzisme pe care uzul de mai târziu le-a eliminat sub această formă (*a devină*, *jaluzie*, *sujet* etc).

Au fost respinse de asemenea și unele derivate obișnuite pe atunci, ca *rubinos* sau *sătănesc*. Există, de asemenea, și unele incertitudini lexicale în creațiile lui Grigore Alexandrescu, fapt care explică unele aglomerări de epitete ca „plăpânda-lina rază a lunii”.

Unele poezii ale lui Alexandrescu suferă din cauza structurării defectuoase a versurilor, pentru că nu întotdeauna accentul obișnuit al

cuvintelor coincide cu accentul ritmic; de asemenea, chiar rima este adesea deficitară, iar unele construcții sintactice sunt dezechilibrate de inversiunile topice.

Flexibilitatea intelectuală a lui Grigore Alexandrescu a impus o nuanțare stilistică a operei. În poezia de evocare istorică, stilul și tonul capătă o alură solemnă, cu accente retorice și patetice, precum în *Umbra lui Mircea. La Cozia*. Tabloul inițial al poeziei este dominat de grandoare și dinamism; există aici o gradație ascendentă a imaginilor lirice, care echivalează cu evocarea domnitorului.

Dinamismul elementelor poetice din acest tablou rezultă din frecvența verbelor la timpul prezent, iar ținuta solemnă din pauzele de efect este marcată adesea de puncte de suspensie. În această poezie, elementele de imn, odă, pastel și elegie se împletesc armonios, în mod benefic.

În general, se poate spune că epistolele au ca elemente constitutive lirismul și analiza cu note critice ori satirice. De pildă, în *Epistolă marelui logofăt Iancu Văcărescu*, meditația este cursivă iar tonalitatea e familiară, de o mare simplitate și sobrietate. De altfel, aici poetul se arată a fi adeptul simplității și al eleganței expresiei („A fi-nalt, cu deslușire, simplu, fără a cădea”), precum și al sobrietății („Și să nu spui niciodată cuvânt ce-ar fi de prisos”).

În satire, procedeul obișnuit este antiteza, procedeul care conferă o mai mare eficiență viziunii sociale. Uneori, ironia este camuflată în spatele unor narațiuni comice, sau în frecvențele relatări la persoana I singular.

Utilizarea autoironiei, ca în *Satiră. Duhului meu*, e un prilej pentru autor de a răsfânge asupra societății imaginea propriilor sale presupuse „vicii”. Și în satire, și în epistole și fabule, Grigore Alexandrescu valorifică stilul aforistic, care, prin lapidaritatea sa, este în măsură să camufleze elementele satirice. Sunt folosite, de asemenea, raționamentele absurde, într-o tonalitate gravă, solemnă, detașată.

În fabule, datorită necesităților legate de prezența narațiunii și a personajelor, un spațiu extrem de important îl ocupă procedeele stilului colocvial: dialoguri, formule de adresare, exclamații, interogații, interjecții, expresii tipice, proverbe, zicători, elipse etc.

În poeziile cu tematică erotică, figurile de stil au, în prima etapă de creație, un caracter convențional, în manieră neoanacreontică. Mai târziu, modalitățile expresive capătă rafinament, mobilitate și

subtilitate, mai ales comparațiile și metaforele fiind adaptate la conținutul de idei.

Temele creației

A vorbi despre poezia lui Grigore Alexandrescu este, cum s-a spus, o încercare de a defini chiar epoca în care a creat scriitorul: o epocă ce se află la confluența dintre romantism și clasicism. S-a subliniat de către unii exegeți ai creației lui Grigore Alexandrescu, faptul că una dintre trăsăturile esențiale ale operei sale este *tăria*; versul său este unul cornelian, solemn, grav, cu rezonanțe ample.

Nu se poate nega, însă, nici armonia versurilor sale, o armonie ce reiese din alternanța vocalelor și a consoanelor, din ecourile unor cuvinte cu timbru distinct: „Ale turnurilor umbre peste unde stau plecate / Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc, / Ș-ale valurilor mândre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc”.

În poezia *Anul 1840*, poetul exprimă unele sentimente de o mare amplitudine umană, sentimente care merg până la acceptarea sacrificiului propriei ființe pentru fericirea colectivă. Se poate afirma, totodată, că Grigore Alexandrescu este primul dintre poeții noștri înzestrat cu o personalitate conturată cu precizie, personalitate ce se desprinde oarecum de la sine, din chiar lectura operelor sale.

Surprinzător pare, la început, să vedem că Grigore Alexandrescu, un poet în aparență neglijent în limbă, stil și rimă, cere „desăvârșire”, înălțarea creației până la un „model netăgăduit”. În ceea ce privește limba, Alexandrescu are și o scuză, pe care o invocă undeva: „literatura română a vremii sale nu era scrisă într-una din limbile statornicite”.

Alexandrescu gustă, pe de altă parte, foarte puțin literatura populară și, de fapt, în afară de câteva manifestări tardive, poetul nu este deloc în contact cu lirica populară. Baladele tradiționale sunt, în viziunea sa „inspirații cultivate”. Poetul este de părere că ideile și sentimentele exprimate de scriitorii culți presupuneau și revendicau o limbă mai evoluată și un stil de o mai mare complexitate.

Cu toate acestea, ca orice deschizător de drumuri, Grigore Alexandrescu a trebuit să depășească dificultăți aproape insurmontabile: stadiul încă embrionar al limbii literare, lipsa de tradiție artistică, inexistența condițiilor pentru profesionalizarea scrisului etc. Datorită insuficienței instrumentului lingvistic, scriitorul

a fost silit să bâjbâie în căutarea termenului propriu, a cuvântului adecvat, sau să trateze prozodia cu anumite aproximații sau stângăcii.

În poezia lirică a lui Grigore Alexandrescu poate fi găsită o înclinație spre cugetarea abstractă, spre meditație. Destul de greoaie, de nenaturală, în poezia lirică a autorului pot fi găsite versuri cu o anume sublimitate a stilului și tematicii, de avântare spre înălțimi inabordabile, de unde pământul i se pare eului liric „o jalnică vale de plângeri”, după care acesta, eul liric, recade spre pământ.

Mai toate poeziile lirice ale lui Grigore Alexandrescu sunt o expresie a contaminării celor două domenii ale personalității contradictorii a poetului: un domeniu al avântării și exaltării, al retorismului romantic, al aspirațiilor spre absolut, spre nemărginire, domeniu iluzionat, evocator al anului 1840 și, un domeniu al circumspecției lucide, al detamăgirii, al scepticismului și dezabuzării.

Poetul a reușit să dea mari creații artistice în meditații, în poezia de evocare a marilor figuri naționale, dar a izbutit mai mult în parte, fragmentar în poezia erotică. Spiritul său, îndreptat spre înalt, spre imensitatea sferelor absolute, și mai ales spre grandoarea marilor desfășurări cosmice, nu se simte în largul său în cadrul intim, în redarea sentimentelor de mai restrânsă anvergură, decât în câteva poezii precum când *dar o să guști pacea*.

Lirica lui Grigore Alexandrescu este, ca și cea a lui Vasile Alecsandri, inferioară restului operei. Căutarea expresiei se face mai mult simțită în lirica de dragoste. Cu toate acestea, poetul nu își mimează sentimentele, trăirile sale nu suferă de păcatul simulării. Fără a fi un temperament pasionat, Alexandrescu și-a trăit cu intensitate iubirile, așa cum ne-o arată unele sentimente și reacții afective mai profunde.

Dar poetul se zbuciumă, uneori fără folos și succes, să dea expresie simțirilor sale. O spune el singur, într-o strofă din *Inima mea e tristă*: „Adio! N-am cuvinte / Să-ți arăt tot ce simte, / În astfel de minaturi, mâhnit sufletul meu. / E o durere mare, / Și suferințe pe care / A le simți poci numai, / A le descrii mi-e greu”.

Se poate spune, pe drept cuvânt, că Grigore Alexandrescu este primul dintre poeții noștri înzestrat cu o personalitate precis conturată, care se desprinde oarecum de la sine din însăși lectura operelor sale. Intellectualismul poetului, unit și cu puterea sa de observație a aspectelor realului și a mișcărilor afective și morale ale

semenilor săi, l-au făcut foarte personal în fabule și epistole.

Talentul său de analiză, susținut de capacitatea sa reală de descriere a lumii morale au făcut din Alexandrescu un fabulist și un scriitor satiric de reală înzestrare. El a criticat, adesea cu vehemență, într-un stil caricatural, ipocrizia, prefăcătoria, prostia orgolioasă, mândria neîndreptătită. În satire, ca și în ironia mai ușoară a epistolelor, în acest gen cu desăvârșire intelectual și raționalizant, Alexandrescu este stăpân pe sine.

Predilecția pentru fabulă a lui Grigore Alexandrescu, dar și a altor scriitori contemporani cu el, se explică tocmai prin posibilitățile superioare de satiră pe care le oferă această specie literară. Primele fabule ale lui Alexandrescu sunt prelucrări sau traduceri libere după La Fontaine (*Măgarul răsfățat, Catârul ce-și laudă nobilitatea*) și Florian (*Privighetoarea și păunul*).

Începând cu volumul din 1838, contribuția originală este mult mai importantă. Poetul se inspiră din teme și motive de largă circulație, așa cum au făcut înaintașii sau urmașii săi în fabulă. Gradul de individualizare în fabulă ca și în orice literatură cu caracter aluziv și simbolic este limitat la condițiile specifice genului.

Personajele fabulelor lui Grigore Alexandrescu sunt selectate dintre acele animale pe care uzul și folclorul românesc le leagă de anumite trăsături ori situații caracteristice. Dar în aceste fabule accentul nu cade pe trăsăturile convenționale ale animalului descris, ci pe amănunte caracteristice tipului simbolizat. Leul, de pildă, se va mișca, va vorbi și va acționa ca un domnitor reținut în frâu de legi. În *Boul și vițelul*, boul are, într-un anumit fel, comportarea și felul de a fi al parvenitului.

Cu acest mod specific de individualizare, puterea lui Grigore Alexandrescu de a pune în scenă tipurile societății contemporane este demnă de remarcat. Delavrancea scria, chiar, că „într-o sută douăzeci de pagini vezi o lume întreagă, ascunsă sub pielea dobitoacelor sale”.

Societatea contemporană lui Grigore Alexandrescu se conturează din relația vietăților din fabule. În vârful piramidei, domnitorul este desemnat prin simboluri variabile, după trăsătura ori situația pe care o accentuează autorul. Există, în fabulele lui Grigore Alexandrescu o evoluție certă de la epic la dramatic. Primele fabule, adaptările, adică, se limitează la a povesti o întâmplare, o scenă cu caracter de exemplaritate, exponențială pentru caracterele personajelor puse în

text.

Fabulele de după anul 1838 încep să pună în scenă, să dramatizeze situațiile (*Câinele și cățelul, Boul și vițelul*). Flexibilitatea intelectuală, vioiciunea inteligenței lui Grigore Alexandrescu ies la lumină în capacitatea scriitorului de a alterna în chip natural, spontan, fără efort, stilul solemn din evocările istorice cu cel familiar din epistole, gravitatea și ironia. Contribuția cea mai masivă pe care a adus-o Alexandrescu la dezvoltarea stilistică a speciei este legată de mijloacele comicului stilistic, de mânuirea ironiei și umorului.

Catalogarea lui Alexandrescu drept cel mai de seamă fabulist al literaturii române este de necontestat. Poetului i s-a împlinit speranța nutrită atunci când și-a creat operele sale literare cele mai valoroase: aceea de a exprima aspirațiile timpului său.

Satiră. Duhului meu

După cum se știe, satira este o specie a genului liric în care sunt ridiculizate caractere și moravuri, individuale sau generice, circumscrise într-o culoare a epocii, prin tipuri și figuri caracteristice. Călinescu observa că „genul înfățișează într-un fel treapta cea mai înaltă a liricii și adevărul e că toți poeții mari l-au cultivat fiindcă la elementul intelectual se adaugă invectiva. Satira coboară în instinct, de unde și necesitatea culorii verbale”.

În literatura română, perioada pașoptistă se remarcă și printr-o înflorire a speciei literare a satirei, unii poeți ai epocii (Asachi, Heliade, Alexandrescu) conturând adevărate modele ale genului, desigur cu posibilitățile limitate ale limbii române din acel timp.

Poet reprezentativ al epocii pașoptiste, Grigore Alexandrescu a exprimat, în satirele lui, un conținut etic și didactic, pliat pe o expresivitate lirică de netăgăduit. Șerban Cioculescu notează că „Grigore Alexandrescu e el însuși în poezia de conținut etic. Poet al dezinteresării, al altruismului, al binelui public, când se dezbară de suferințele insuficient patetizate, ca și de teme lirice convenite, își regăsește tonul cu adevărat propriu, ca acela din *Rugăciunea din Anul 1840*, din fabule și mai ales din epistole și satire. În aceste produceri didactice, poetul își învederează o mai statornică afinitate cu clasicismul, decât cu romantismul francez; sau dacă acesta din urmă i-a servit ca model pentru stimularea crizelor sale subiective, în dezolare și imprecăție, celălalt i s-a potrivit în structura sa permanentă, de raționalist și de observator”.

Satiră. Duhului meu a fost scrisă în anul 1839 și publicată în volumul *Satire și fabule*, din 1842. Punctul de plecare în scrierea poeziei pare să fie satira a IX-a, *A mon esprit*, a lui Boileau. Cu toate acestea, Alexandrescu se desprinde de modelul său nu doar prin transpunerea trăirilor și a eroilor lirici într-un mediu inedit, ci și prin expresia nouă, în care echilibrul clasic și impulsul romantic se împletesc. Titlul e semnificativ și exprimă valorificarea unui procedeu literar, dialogul cu sine însuși, dedublarea eului, scindarea sa în două entități, din care una o contemplă pe cealaltă cu ironie și sarcasm.

În fapt, poezia nu urmărește doar amuzamentul ori satira unor aspecte izolate ale societății, ci pune în lumină un aspect mai grav, cu contur generic, anume condiția poetului, a artistului în general într-o societate îngustă, cu principii mercantile și lipsită de deschidere spre valorile artistice autentice. Orizontul în care trăiește o astfel de societate este îngust, lipsit de perspectivă, membrii aristocrației dedicându-se mai degrabă distracțiilor ieftine, snobismului și unor preocupări mondene derizorii.

Poezia debutează cu un dialog dintre eul liric și o „cuconiță”, dialog ce are darul de a realiza o punere în scenă a problematicei lirice pe care autorul o valorifică aici, dar, în același timp, de a sugera opoziția dintre două moduri de a exista și de a gândi, unul autentic, al poetului, și celălalt marcat de falsitate și de inadecvare la normele adevărului și ale valorilor autentice: „Trageți toți câte o carte: domnule, ești cu mine. / Șezi mă rog împotriva, și vezi de joacă bine. / – Dar ți-am spus, coconiță, că eu din întâmplare, / Nici bine, nici nebine nu poci să fac cercare: / Am cuvintele mele: aste jocuri plăcute, / Cu voia dumitale, îmi sunt necunoscute. / – Nebun cine te-o crede; vrei să te rugăm poate; / Astăzi chiar și copiii știu jocurile toate, / Veacul înaintează; care; vezi că ți-e rândul, / Dar ce făcuși acolo! Unde îți este gândul? / Când eu am dat pe riga, bați cu alta mai mare? / Astfel de neștiință e lucru de mirare!”

Descrierea moravurilor, a defectelor și viciilor epocii e realizată cu vervă de comedigraf, într-un desen îngroșat până la caricatură uneori, alteori trasat în liniile subțiri ale ironiei. Din punct de vedere compozițional, poezia e alcătuită din mai multe secvențe de mărimi diferite, ce figurează scene din viața societății înalte bucureștene. În prima secvență, dialogată, cum am văzut, limbajul este alcătuit din exclamații, interogații, expresii familiare, elemente de jargon, toate

având darul de a sugera o gândire și o vorbire facilă, de a denunța superficialitatea și, totodată, stilul pretențios al personajului feminin.

În a doua secvență are loc dialogul poetului cu duhul său, acela care are un comportament atât de neadecvat în societatea aristocratică. Evident, reproșurile pe care le adresează poetul duhului sunt simulate, autoironia e, în fapt, o formă de critică a moravurilor celorlalți, iar diatriba îndreptată asupra-și e destinată semenilor, ce pun preț pe aparențe, pe convențiile sociale, eludând sau ignorând trăirile autentice, valorile cu adevărat importante, acelea care structurează ființa profundă a omului. În acest schimb de replici între poet și duhul său se creează un joc de oglinzi în care falsul și autenticul, ridicolul și sublimitatea, ironia și autoironia se împletesc indisociabil („Așa-mi spunea deunăzi, cu totul supărată, / O damă ce la jocuri e foarte învățată, / Apoi șoptind pe taină cu câteva vecine: / Vedeți, zise, ce soartă, și ce păcat pe mine? / Două greșeli ca asta, zău, sufletul mi-l scot, / A! ce nenorocire! *Ma chère*, ce idiot! // Vino acum de față și stăi la judecată, / Tu care le faci astea, duh, ființă ciudată, / Ce vrei să joci o rolă în lumea trecătoare: / de ce treabă mi-ești bună, putere gânditoare, / Când nu poci la nimica să mă ajut cu tine, / Când nu te-ai deprins încă nici vistu să-l joci bine? // Nu mai ești tu acela care-n copilărie / Știai pe dinafară vestita-Alexândrie, / Și viața ciudată a unui crai cuminte / Care lasă pe dracu' fără încălțăminte? / Tu care mai în urmă, râzând d-acestea toate, / De rost puteai a spune tragedii însemnate, / Meropa, Atalia și altele mai multe / Declamându-le toate cui vrea să te asculte?”).

Răspunsul „duhului” este unul ce trădează o gamă largă de procedee satirice, de la ironie la sarcasm, expunându-se aici tabloul unei societăți ce prețuiește non-valorile și respinge valorile autentice, în care defectele devin calități iar viciile virtuți. E, cum s-ar spune, spectacolul aproape grotesc al unei „lumi pe dos”, marcată de superficialitate și ipocrizie, de prozaism și lipsă de idealitate: „Negreșit, îmi vei zice, ți-u minte ce îmi place, / Dar cărțile cu mine e greu să se împace. / Mai lesne poci a spune hoțiile urmate / La zece tribunaluri subț nume de dreptate, / Mai lesne poci să număr pe degetele mele, / Câți sfinți avem pe lună și câte versuri rele, / Decât să bag de seamă ce carte nu e dată, / A cui este mai mică și cine o să bată. / Când sunt în adunare, n-am altă mulțumire, / Decât să se deschiză subiecturi de vorbire: / Atunci sunt gata, slobod, ascult, și cu plăcere /

Tușesc, zâmbesc, mă leagăn și-mi dau a mea părere”.

Pentru a-i insufla, în mod ironic, duhului dorința de a se adecva la exigențele acestei societăți „înalte”, poetul oferă exemplul acelui „domnișor” elegant, considerat de cei din jur ca om de spirit și de caracter. Pentru a da o imagine cât mai veridică a acestui personaj, poetul îl surprinde în mișcare, notând detalii, gestică, vorbele și comportamentul său cu cât mai multă verosimilitate și plastică a reprezentării („Vezi domnișoru-acela care toate le știe, / Căruia vorba, duhul, îi stă în pălărie, / În chipul de-a o scoate cu grații prefăcute? / Hainele după dânsul sunt la Paris cusute: / Singur ne-ncredințează. Lorneta atârnată / Este și mai streină, d-o formă minunată: / Vrea s-o cumpere prințul, dar ca un om cuminte / Dumnealui o tocmise ceva mai înainte. / Când le-a spus astea toate, o ia la ochi, privește / Chiar pe dama aceea cu care-atunci vorbește; / I-o dă în nas, se pleacă, și în sfârșit o lasă, / Zicându-i: Ce lornetă! Te-arată mai frumoasă. // Fieșcine cunoaște ce cap tânărul are; / Dar pentru că dă bine din mâini și din picioare, / Și trânteste la vorbe fără să se gândească, / Am văzut multă lume cu duh să-l socotească; / Iată de ce talente avem noi trebuință”.

Finalul poeziei aduce cu sine o amplificare a ironiei și autoironiei, pentru că poetul își povățuiește „duhul” să învețe toate acele lucruri care îi sunt străine, ce sunt inadecvate cugetului său iubitor de frumos și ideal („Așa, în loc să critici greșelile streine, / În loc să râzi de alții, mai bine râzi de tine: / Învață dansul, vistul și multe d-alde alea; / Iar dacă vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea”).

Cum observa Șerban Cioculescu, „liricul la el (la Grigore Alexandrescu **n.n.**) e accidental, am spune chiar nesubstanțial; didacticul, în cea mai înaltă expresie a cuvântului, e permanent și caracterizant. Poetul nu-și găsește nicăieri tonul just, ca în epistole și satire, unde-i recunoaștem unicitatea, prin judecată, prin bun-simț, bonomie, îngăduință, incisivitate nerăutăcioasă, în numele adevărului, iar nu al patimii”. Toate aceste trăsături, însoțite de o compoziție echilibrată, de un simț al construcției în care liricul și dramaticul se intersectează, caracterizează și *Satiră. Duhului meu*, expresie a instinctului critic, clasicizant și didactic al poetului.

Epistolă

D.I.C

Într-un comentariu, Șerban Cioculescu refuză naturii poetice a

lui Grigore Alexandrescu lirismul, acea aptitudine inefabilă de a vibra la ritmurile lumii, de a rezona la ecourile pe care le stârnesc în mintea noastră frumusețile naturii fizice sau ale naturii umane. Evident, o astfel de opinie, absolutizată, nu poate fi deloc acceptată. Există, în numeroase creații ale lui Grigore Alexandrescu pagini de lirism, sugestii ale expresivității de netăgăduită forță poetică. Observația lui Cioculescu se referă la faptul că mai toate creațiile aparținând genului satiric sunt dominat de un ton didacticist și moralizator, care frânge lirismul și diluează sugestivitatea.

Epistola dedicată lui Ion Câmpineanu are un dublu caracter; pe de o parte, avem de a face aici cu o artă poetică *in nuce*, așadar cu o scriere de aspect programatic, în care autorul își exprimă concepția sa despre artă, despre raporturile, atât de subtile și de nuanțate, dintre artă și societate și, pe de altă parte, această operă ni se înfățișează ca o scriere de aspect autobiografic, ca o oglindă a spiritului creator, ce se privește pe sine cu nesaț al autocunoașterii și cu luciditate necomplezentă. Evident, cele două planuri ale poeziei, cel didactic și cel autobiografic sunt în consonanță, se împletesc și-și răspund la nivel ideatic. „Poetul se analizează, remarcă Șerban Cioculescu, în stările sale de conștiință neparoxistică, cu mai multă luciditate”.

Transformând propriile sale stări sufletești într-un adevărat document moral, poetul simte totodată nevoia unei limpeziri a opțiunilor sale estetice, a unei asumări a destinului său artistic din unghiul adecvării fondului la formă, a viziunii la expresie. Poezia începe pe un ton colocvial, familiar, marcat de interogații și de modalități ale oralității, mijloace care par a se transpune în adevărate forme de *captatio benevolentiae* a cititorului: „Prietene, mai ții minte acele povățuiri / Care-mi dai la ale mele trecute nemulțumiri? / C-aveai cuvânt o văz bine; eu prea înșelat eram, / Când socoteam de cumplite relile ce-atunci cercam. / Într-o zi (de atunci însă multă vreme a trecut), / Povestindu-ți eu o nouă neplăcere ce-am avut, / Te-ai întors, și c-o zâmbire: «Văz adevărat, mi-ai zis, / Și cunosc că ai dreptate, dar arată e în scris, / Și în versuri iar nu-n proză, căci oricâți sunteți poeți, / Voie a vă plânge-n proză de l-Apolon nu aveți”.

Tonul acesta de confesiune, vădind propensiunea poetului pentru exprimarea pornirilor sale cele mai adânci, are rolul de a pune în scenă meditația despre poezie, despre rostul poetului situat într-un peisaj inadecvat. De altfel, referindu-se la rolul „obiectului” în poezia

lui Grigore Alexandrescu, Eugen Simion remarcă faptul că „introdus în poem, obiectul este lăsat deoparte până ce tema morală se consumă. Poemul trece, în acest timp, de la regimul grandorii, de la tonul înalt, de o pasionalitate lipsită de căldura intimității (imitații, modele prea vizibile...), la climatul de uscăciune al demonstrației morale, pentru a căpăta, în scurtele fragmente confesive, un aspect de pasionalitate mai sinceră”. Și în *Epistolă* se poate observa o astfel de împletire a descripției reci și a unei retorici a pasiunii, într-o încercare de a uni vizionarismul de stirpe romantică al poetului cu eticismul său de sorginte clasică.

Poetul descrie, astfel, spațiul în care îi este dat să trăiască la un moment dat, pe un ton sarcastic, conturând, în imagini aici hiperbolice, aici contrase, o falsă Arcadie, în care austeritatea peisajului e, în fond, o satiră voalată a peisajelor bucolice în vogă în epocă. În aceste pasaje, descripția, meditația, amprenta afectivă și accentul etic se întâlnesc, conferind originalitate creației: „Sunt încredințat c-ai râde, când vreodată ai putea / Să mă vezi umblând pe câmpuri, rătăcit cu muza mea / Și vânând câte-o idee, câte-o rimă, un cuvânt, / Când pân’ lună și pân’ stele, când pe cer și pe pământ, / Iar de gropi nici că e vorbă, căci în câte-am căzut eu, / Căutând câte-un fraz nobil, știe numai Dumnezeu. // Nu gândi cu toate-acestea cum că mă gătesc să cânt / Slava vremilor trecute, veacuri care nu mai sunt, / Sau să laud pe vitejii fii ai vechii libertăți, / Care cu fierul în mână, pe zidul sfintei cetăți, / Pentru a unei cruci umbră în războaie au perit, / Și ghirlanda vecinicii cu-a lor moarte-au dobândit. / Astfel de nalte sujeturi, pentru muza mea nu sunt / Pân’a nu zbura în cenuri, ea se cearcă pe pământ, / Precum soldatul ce este pentru război pregătit, / Pân’a nu pleca și-ncearcă al sabiei ascuțit”.

Repudiind subiectele „înalte” și temele de consacrat prestigiu estetic, poetul se apleacă asupra acelor aspecte ale societății, aflate în proximitatea sa, pe care până sa le zugrăvește nu într-un avânt al sublimului, ci într-un ton voit prozaic, care să dea o culoare autentică „obiectului” reprezentat. Am putea chiar spune că suntem, oarecum, împingând lucrurile spre limita verosimilității lor, în prezența unei poetici a cotidianului, a unei concepții estetice pentru care apte de a fi preluate în spațiul poetic nu sunt doar temele, subiectele nobile, cum ar fi trecutul, istoria, iubirea etc., ci și acele aspecte oarecum banale, aparent convenționale, acele detalii insignifiante ce beneficiază, totuși,

de o importanță subsidiară.

Redarea unui peisaj de o monotonie deplină, de o paupertate estetică absolută e realizată cu scopul – polemic – de a demitiza acele peisaje pastorale prin care spațiul e idilizat, deformat, estetizat în sens peiorativ: „Vino, dar, de ai răbdare, și ascultă să-ți descriu / Un cuprins unde-întâmplarea astăzi voiește să fiu. / Ca să n-ai cuvânt a zice c-a mea muză n-a făcut, / Pentru buna ta plăcere, orce-n mână-i a stătut. / Aici nu sunt văi sau dealuri, nu sunt crânguri sau păduri, / Care-mpodobesc cu fală sânul veselii naturi, / Și de unde își înalță cântărețul zburător / Imnurile-armonioase l-ai naturii ziditor. / Nu e locul insuflărei și-al înaltei cugetări, / Ce umple duhul de gânduri, inima de desfătări, / Ci câmpie fără margini, ce arată nencetat / O vedere monotonă ochiului cel întristat. / Spre amiazăzi se vede niște pomi și niște vii, / Niște salcii semănate ici și colea pe câmpii. / (...) / Alt oriîncotro-ntorci ochii și oriîncotro privești, / Nimic nu se mai arată, deșertul îl întâlnești. / Se preumblă peste câmpuri milioane de țânțari, / Care după răutate seamănă a oameni mari”.

Muza poetului nu e, așadar, una atrasă de înălțimi, de spațiile celeste, ci mai curând una întoarsă spre pământ, spre aspectele oarecum banale, prozaice ale existenței. Poetul își mărturisește chiar o anumită inaptitudine pentru reprezentarea existenței în registrul sublimului, sugerând incapacitatea sa de a transfigura o realitate pauperă, de da un sens nobil unor caractere și destine meschine, de anvergură banală, ca și de a transmuta simțirea sa în spațiul sentimentului de absolută amplitudine: „Acum însă ce poci face, cu ce mijloc să suspin, / Când nimica nu mă doare și când nu simț niciun chin? / Bine-ar fi dacă vederea aș putea s-o amălesc, / Ș-un obiect ce urât este frumos să-l închipuiesc; / Dar măcar deși-nchiz ochii, nu poci imita de tot / Pe modelul rătăcirii, pe viteazul *Don Quijote*. / Așa mărginit în sine-mi, trăiesc aici ca un sfânt, / Și-mpărat al neființii mi se pare cum că sunt”.

Întâlnim, și în *Epistola* dedicată lui Câmpineanu, aceeași ascuțime a observației, aceeași exprimare concisă, colocvială, de acută prestanță ideatică, după cum întâlnim, valorificată la cote înalte, o concepție despre poezie cu totul modernă. Georgeta Antonescu remarcă, pe bună dreptate, că „în satire și fabule, Alexandrescu își însușește, în aparență, atitudinea de observator detașat, dar discreția înnăscută și bunul gust în alegerea termenilor, ca și predilecția pentru

caracterizările tipologice nu pot deghiza cu totul pasiunea personală pe care poetul o pune în scrutarea realității familiare și în denunțarea anomaliilor și ridicolelor ei”.

Ca autor de satire și epistole, Grigore Alexandrescu își modulează talentul într-un alt registru, acela satiric, prin intermediul căruia realitatea pauperă ca semnificație etică este sancționată, privită la adevăratele sale proporții și sensuri.

Umbra lui Mircea. La Cozia

Lirica lui Grigore Alexandrescu ilustrează, în cel mai înalt grad, poate, programul romantismului românesc expus de Kogălniceanu în cunoscuta sa *Introducere la Dacia literară*. Atras deopotrivă de valorile perene ale trecutului, în spiritul valorificării erosimului strămoșilor, dar și de relieful prezentului, Alexandrescu își dispune stările afective în două registre lirice: unul patetic, cu substanță înnobilită de o turnură morală și moralizatoare, atunci când se evocă faptele de arme ale trecutului, iar celălalt satiric, cu modulații ironice ori chiar vehement sarcastice, atunci când se reliefează tarele, precaritățile ori inconvenientele prezentului cu substanță degradată.

Umbra lui Mircea. La Cozia face parte din lirica de evocare istorică, în care poetul investește cu o aură morală, evocatoare un trecut glorios. De altminteri, într-o prefață din 1847 poetul consideră că arta nu are doar o valoare estetică în sine, nu este într-o postură de totală autonomie, ci trebuie să încorporeze în structurile sale și un sens moral, să aibă și capacitatea de a educa, de a orienta publicul, exprimându-i totodată năzuințele („Eu sunt din numărul acelor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoră să exprime trebuințele societății și să deștepte simțăminte frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale”).

Poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* a fost scrisă în urma unei călătorii efectuate în vara anului 1842, împreună cu Ion Ghica, la mănăstirile de pe valea Oltului și din nordul Olteniei. Roadele acestei călătorii sunt poeziile *Umbra lui Mircea. La Cozia*, *Răsăritul lunii. La Tismana* și *Mormintele. La Drăgășani*. În *Memorialul de călătorie* scris cu aceeași ocazie, Grigore Alexandrescu își exprimă sentimentele de admirație față de frumusețea și măreția mănăstirii ctitorite de Mircea cel Bătrân. Sunt pagini descriptive ce pot fi considerate un pandant ilustrativ în mare măsură pentru imaginile artistice turnate în vers de

poet: „Numele fondatorului deșteaptă suveniruri mărețe nutrite încă de zgomotul valurilor care udă înaltele ziduri și se închină, în treacăt, țărâni eroilor. De cealaltă parte a râului, un șir de munți, acoperiți de arbori, formează mănăstirii o statornică barieră, care o apără dinspre răsărit și oprește razele soarelui de a tulbura fără timp repausul părinților. Oltul, în mărețele lui capricii, aici desfășoară cu fală undele sale, aici strecurându-se ca un șarpe printre două stânci, ce se par a se împreună, ca să-i închidă drumul, își răzbună prin urlete sălbătice de strâmtoarea ce suferă, și, spărgându-se cu furie de pietroasele lor temelii, pare a le amenința că – ajutat de timp – va surpa vreodată culmea și trufia lor”.

Prima secvență a poeziei, alcătuită din șapte strofe, se impune prin calitățile sale descriptive. E vorba de un pastel în care se conturează cadrul în care va apărea „umbra” domnitorului. Versurile inițiale reliefează peisajul nocturn, încărcat de semnificații simbolice, de mister, în care impresia dominantă este de solitudine și de propensiune spre meditație, atitudini romantice prin excelență. Imaginile vizuale induc ideea de încremenire, de solemnitate a naturii, de înfiorare aproape sacrală în fața misterului unei epifanii a istoriei, a unui trecut revolut. Prin intermediul aliterației, al repetării vocalei închise „u”, succedată de consoane nazale și surde, se amplifică această atmosferă de gravitate și mister, în care cadența valurilor repetă parcă succesiunea generațiilor pe ecranul istoriei. Eco-ul timpului și eco-ul valurilor Oltului se regăsesc sub aceeași perspectivă romantică a cadrului marcat de solitudine, de regresie în timp și de evocare tulburată a umbrelor trecutului: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate; / Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc, / Ș-a-le valurilor mândre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc”.

În strofa a doua cadrul se modifică, prin inserția fantasticului, a ceea ce contrazice logica diurnă. E introdus acum motivul „umbrei”, iarăși specific romantic. Înfiorarea se transmite unei naturi personificate, care vibrează într-un dinamism reflectat în mod hiperbolic la nivelul versului alert, dinamic, întrerupt de puncte de suspensie ori marcat de verbe la imperativ. Prezența naturii personificate are rolul de a legitima noblețea „umbrei” domnitorului, de a-i conferi acesteia dimensiuni ample, solemne, dar și de a accentua legătura, comuniunea indisolubilă dintre Mircea și cadrul natural,

dintre erou și țară: „Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară; / De pe muchie, de pe stâncă, chipuri negre se cobor; / Mușchiul zidului se mișcă... pântre iarbă se strecoară/ O suflare, care trece ca prin vine un fior. // Este ceasul nălucirei: un mormânt se dezvălește, / O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc/ Iese... vine către țărături... stă... în preajma ei privește... / Râul înapoi se trage... munții vârful își clătesc. // Ascultați...! Marea fantomă face semn... dă o poruncă... / Oștiri, taberi fără număr împrejur-i înviez... / Glasul ei se-ntinde, crește, repetat din stâncă-n stâncă, / Transilvania-l aude, ungerii se înarmez/ (...) / Mircea! Îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetază. / Acest sunet, acest nume, valurile-l primesc; / Unul altuia îl spune; Dunărea se-nștiințează, / Și-ale ei spumate unde către mare îl pornesc”.

Secvența care urmează are tonalități vibrante de odă. E configurat aici, în gesticulație patetică, de un retorism măsurat, un elogiu al domnitorului ale cărui fapte glorioase trebuie să fie pilde demne de urmat pentru contemporanii poetului. E limpede că, în trasarea acestui portret elogios al domnitorului, Grigore Alexandrescu urmărește un scop moral, pornește de la o intenție educativă, imaginile poetice fiind așadar subsecvente modelului etic presupus, fapt observat, între alții, de Eugen Simion: „Scenariul din puternicul poem *Umbra lui Mircea. La Cozia* este caracteristic pentru modul lui Grigore Alexandrescu de a figura o idee lirică, de ordin, aici, patriotic și moral. Ideea este anunțată de o descripție a reliefului (spațiul meditației), format în chip romantic din ziduri vechi, mucezite de bătaia valurilor, peșteri, râpi întunecate, munți ce se clatină... descripția este reluată, cu o notă accentuată de mister, în finalul poemului. Muzicalitatea versurilor, cadența lor extraordinară deplasează încă de la început accentul de la relieful grandios la sunetul grav al naturii”.

Poetul face, așadar, în spiritul admirației față de trecut, un elogiu al „râvnei neobosite”, al „siliinței” voievodului de a oferi neamului său un moment de glorie, de încordare eroică pentru dobândirea libertății. Rezonanțele arhaice ale versurilor, muzicalitatea gravă a cuvântului încărcat de o savoare liturgică conferă un farmec aparte acestor versuri: „Sărutare, umbră veche! Primește-nchinăciune/ De la fiii României care tu o ai cinstit: / Noi venim mirarea noastră la mormântu-ți a depune; / Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit. // Râvna-ți fu neobosită, îndelung-a

ta silință: / Până l-adânci bătrânețe pe români îmbărbătași; / Însă, vai! n-a iertat soarta să-ncununi a ta dorință, / Și-al tău nume moștenire libertății să îl lași. // Dar cu slabele-ți mijloace faptele-ți sunt de mirare: / Pricina, nu rezultatul, laude ți-a câștigat: / Întreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare, / De aceea al tău nume va fi scump și nepătat (...)"

Acestei secvențe poetice care are rolul de a celebra statura copleșitoare a domnitorului îi urmează o alta în care accentele de meditație sunt cât se poate de limpezi. E o meditație pe seama progresului și a capacității omului, ca ființă socială, de a-și domina instinctualitatea și pornirile agresive și de a se ridica, prin științe, arte și cultură la lumina raționalității. E încrustată în aceste versuri o antiteză între trecut și prezent, realizată cu o amară obiectivitate, nu în spirit paseist, poetul considerând că prezentul e superior trecutului tocmai prin „îmblânzirea” moravurilor, prin progresul artei și prin binefacerile culturii („Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite, / Însă triste și amare; legi, năravuri se-ndulcesc; / Prin științe și prin arte națiile înfrățite / În gândire și în pace drumul slavei îl găsesc. // Căci războiul e bici groaznec, care moartea îl iubește, / Și ai lui sângeați dafini națiile îl plătesc; / E a cerului urgie, este foc care topește / Crângurile înflorite, și pădurile ce-l hrănesc”).

Ultima parte a poeziei are din nou, ca și prima, un caracter de pastel, e o întoarcere la datele peisajului romantic, sumbru și marcat de solitudine și mister. Poezia se închide ciclic, ca un cerc în care trecutul și prezentul se întâlnesc, se ating în sublimitatea și inefabilul clipei de acum. Întoarcerea „umbrei” în mormânt este circumscrisă de aceeași atmosferă solemnă, gravă în care noaptea transfigurează gesturile, estompează orice mișcare, conferă lucrurilor și ființelor un contur fantastic: „Dar a nopții neagră mantă peste dealuri se lățește, / La apus se-adună norii, se întind ca un veșmânt; / Peste unde și-n tărie întunericul domnește; / Tot e groază și tăcere... umbra intră în mormânt. // Lumea e în așteptare... turnurile cele-nalte / Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc; / Și-ale valurilor mândre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc”.

După cum s-a constatat, în poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* elementele de odă și de meditație se împletesc armonios cu cele de pastel, de descriere în spirit romantic a peisajului. Tema centrală – supratema poeziei, cum s-ar spune – e cea a progresului omenirii, prin

știință, artă și rațiune. Din punct de vedere al realizării estetice, secvențele poetice care conțin evocarea „umbrei” sunt cele mai expresive. În prima strofă, atmosfera solemnă și gravă derivă din sonoritățile unor vocale evocatoare. Astfel, prin utilizarea unor personificări, a unor propoziții eliptice și a unor construcții exclamative, autorul amplifică emoția lirică. G. Călinescu observă că „așezându-ne în timp romantic, descoperim la poet tehnica marilor instrumente muzicale, înaltul hieratism al melancoliei”.

Umbra lui Mircea. La Cozia poate fi considerată, prin tonalitatea patetică, prin retorismul modulat în formula celebrării, prin elementele de meditație și, nu în ultimul timp, prin bogăția temelor și motivelor poetice structurate într-un discurs liric inconfundabil, o veritabilă sinteză a poeziei pașoptiste.

Dreptatea leului

Fabula, ca specie literară a genului epic este o scurtă povestire, în versuri sau proză, în care sunt satirizate forme de comportament sau structuri morale negative, aspecte sociale inadecvate etc. Fabula are o finalitate morală și moralizatoare, care este exprimată implicit sau explicit. Reprezentările iau ființă, în fabule, prin figurație alegorică, plasându-ne în lumea plantelor, animalelor și obiectelor. Fabula e constituită, ca specie literară deplin structurată, cu o autonomie certă, în Grecia antică, de către Esop. În literatura latină, scrie fabule Faedru, iar în perioada clasicismului francez, fabula cunoaște o strălucire aparte prin La Fontaine. În literatura română, au scris fabule Gheorghe Asachi, Alecu Donici, Grigore Alexandrescu, Gheorghe Sion ș.a.

Fabulele lui Grigore Alexandrescu au ca surse creațiile lui Florian, La Fontaine sau Krîlov, însă ele transplantează modelul în perimetrul realităților specific românești, într-o viziune clasică și o perspectivă moralistă asupra lumii. În general, fabulele lui Grigore Alexandrescu s-au impus atenției prin acuitatea observației, prin stringența critică, ironică, însă, adesea, și sarcastică, la adresa unor moravuri și vicii contemporane. Prin stilul de intensă oralitate, prin concizia exprimării, prin acuratețea frazei și vivacitatea dialogurilor ce imprimă textului fabulelor un caracter scenic, fabulele au o structură spectaculară. Pe de altă parte, scriitorul găsește întotdeauna cuvântul potrivit pentru a-și caracteriza personajele, concentrând în câteva linii descriptive un portret, o psihologie, un destin.

Ceea ce surprinde în fabulele lui Alexandrescu este, totodată,

aerul de detașare pe care și-l compune autorul, obiectivarea viziunii, povestirea dezimplicată a faptelor și evenimentelor, redarea echidistantă a gesturilor și vorbelor eroilor. Comunicarea cu cititorul se realizează în mod nemediat, existând o continuă și intimă legătură între autor și cititor, accentuată de utilizarea unui joc al persoanelor gramaticale și de efectele de oralitate pe care le găsim în nu puține creații.

Dreptatea leului este o fabulă semnificativă pentru concepția estetică, pentru stilul și dexteritatea verbală a lui Alexandrescu. Și aici există o succesiune de planuri, distincte, dar care se și întretaie, există un joc al perspectivelor epice, o dinamică a caracterelor zugrăvite cu abilitate, dar și o rezonanță morală indisociabilă de conținut. Toate aceste elemente ale artei de fabulist a lui Grigore Alexandrescu traduc tocmai întreita valoare și finalitate a fabulei: de a plăcea, de a amuza și de a moraliza.

Incipitul fabulei configurează o introducere în planul narațiunii: leul se află într-o aprigă dispută cu leopardul, pentru supremația asupra lumii animalelor („Leul, de multă vreme, rădicase oștire, / Să se bată cu riga ce se numea Pardos / Căci era între dânșii o veche prigonire, / Și gâlcevire mare, pentru un mic folos. / Vrea, adică, să știe / Cui mai mult se cuvine / Să ție pentru sine / Un petec de câmpie / Și un colț de pădure, de tot nensemnător, / Ce despărțea ținutul și staturile lor”).

Tabloul bătăliei care urmează este schițat de fabulist în culori atroce, cu un deosebit simț al compoziției și al perspectivei. Reliefând durerea umană și suferința, Alexandrescu vădește un ochi înzestrat cu o retină ce surprinde în mod plastic amănuntul revelator, detaliul semnificativ, conturul de neconfundat al lucrurilor, aura lor de materialitate. Sugestiv, tabloul e circumscris în imagini cât se poate de verosimile („Acum sânge mult curse, și multe luni trecură, / Fără a se putea ști / Cine va birui. / Elefantul năsos, / Și bivolul pieptos, / Cu lupul coadă-lungă, / Multe izbânzi făcură. / Fieșcare tulpină era plină de sânge. / Ici se vedea un taur jumătate mâncat; / Lângă el un tovarăș ce zbiară și îl plânge; / Colo un porc sălbatic fără două picioare / Și mai la vale, vulpea se tăvălește, moare, / Oftând duppă curcanii ce încă i-au scăpat! / Iar mai vrednic de jale era viteazul urs, / De două coarne groase în inimă pătruns”).

Devastatoare, bătălia nu are sorți de a se încheia, astfel încât leul

recurge la capacitățile divinatorii ale maimuței, care” prorocea/ Întâmplările toate, după ce se trecea”. Maimuța îi sugerează leului să sacrifice pe cel mai puternic luptător din armata sa. Leul se hotărăște să urmeze sfatul maimuței, dar cum nici el, nici alți supuși ai săi nu se recunosc a fi cei mai „tari”, hotărăsc în cele din urmă să sacrifice un iepure.

Spectacolul lașității, al eschivei și al compromisului celor cu adevărat puternici transpare din dialogurile alerte prin care autorul caracterizează implicit tipologiile eroilor săi, le dezvăluie acestora carențele morale, viciile de structură sufletească. Iată discursul, revelator pentru arta dialogului a lui Alexandrescu, al leului, exemplu de prefăcătorie și de lașitate, de trucare a adevăratelor intenții și de instinct de conservare: „Lighioanelor! zise, viu să vă dau de știre/ Că astăzi din noi unul trebuie să murim: / Așa va prorocul. Rămâne-acum să știm/ Cine este mai tare. / Cât pentru mine unul, cum vreți... dar mi se pare/ Că nu prea sunt puternic, căci pătimesc de tuse”.

Sacrificiul celui slab este, pentru autor, un prilej de a generaliza, în finalul fabulei, și de a ne oferi, în chip de concluzie, de sinteză a tuturor întâmplărilor și gesturilor personajelor cu caracter alegoric, sensul moralizator al operei: „Se află vreo țară, unde l-așa-ntâmplare/ Să se jertfească leul? Niciuna, mi se pare. / Nu știu cum se urmează, nu pricep cum se poate, / Dar văz că cei puternici oriunde au dreptate”.

D. Popovici observă că, dincolo de apelul la unele modele clasice ale genului, și mai ales la fabulele lui La Fontaine, Grigore Alexandrescu reușește să impună un mod cu totul propriu de a circumscrie întâmplările și gesturile eroilor săi, localizând narațiunea și oferind totodată un sens moral particular faptelor redată. Referindu-se la fabula pe care o discutăm, D. Popovici remarcă faptul că „Dreptatea leului, după *Animale bolnave de ciumă* a lui La Fontaine ilustrează proverbul că cel tare are totdeauna dreptate. Puterea de dramatizare a autorului se reliefează și în cazul acesta; personajele sunt văzute nu în calitățile pe care le-au desfășurat cu prilejul aceluia război, ci în caracterele lor generale (...). Artă satirei în fabula lui Gr. Alexandrescu constă în săgețile izolate, pornite din loc în loc și care acidulează narațiunea”.

Artă de fabulist a lui Grigore Alexandrescu este incontestabilă. Transplantând unele modele clasice în spațiul literaturii române, scriitorul își dovedește originalitatea prin intermediul mijloacelor

artistice specifice, puse în joc cu o deosebită abilitate.

Arta observației obiectivate, echilibrul compoziției, capacitatea de a ilustra comportamente și caractere prin intermediul dialogurilor de mare vivacitate, cultivarea ironiei și a sarcasmului, pregnanța formulărilor și concizia expresiei sunt, alături de construirea, în interiorul narațiunii, a unor fragmente scenice, trăsăturile cele mai importante ale artei de fabulist a scriitorului. Grigore Alexandrescu rămâne poetul ce a ilustrat, în literatura română, cu cel mai vădit aplomb și cu o îndemânare greu de eludat specia literară a fabulei.

CAPITOLUL IX

VASILE ALECSANDRI ȘI PROBLEMELE LIMBII ROMÂNE LITERARE

În *Prefața la Operele complete*, apărute în anul 1876 la București, Vasile Alecsandri exprimă câteva idei remarcabile cu privire la limbă: „Limba este tezaurul cel mai prețios pe care îl moștenesc copiii de la părinți, depozitul cel mai sacru lăsat de generațiile trecute și care merită păstrat cu sfințenie de generațiile care-l primesc. Ea este cartea de noblețe, testimoniul de naționalitate al unui neam (...)”.

Vasile Alecsandri a fost unul dintre scriitorii reprezentativi ai secolului al XIX-lea, care, prin intermediul unor articole teoretice, dar și prin intermediul propriilor sale creații literare, a contribuit decisiv la dezvoltarea limbii române literare, militând pentru păstrarea armoniei și expresivității acesteia și luând atitudine critică față de orice formă de pedantism lingvistic.

În revista „România literară”, Alecsandri a publicat mai multe articole privitoare la ortografie (*Autodafe al lui „u” scurt, Iarăși răposatul „u” scurt*), declarându-se totodată împotriva proliferării sufixului – *ciune*, propus de Aron Pumnul. În alte articole, Alecsandri a criticat latinismul, aici ironia și sarcasmul îmbinându-se cu argumentarea istorică, logică și lingvistică. Ilustrative sunt, în această ordine de idei, articolele *Un model de stil epistolar în limba română* și *Dicționar grotesc*.

Activitatea filologică a lui Vasile Alecsandri s-a manifestat în trei direcții: ortografie, vocabular, gramatică. Din punct de vedere ortografic, deși a făcut unele concesii etimologismului, Alecsandri a pledat pentru principiul fonetic, așa cum reiese și din scrisorile adresate lui Iacob Negruzzi: „Ortografia trebuie să fie un mecanism inteligent pentru scrierea unei limbi, iar nu o știință adâncă, încâlcită,

nesuferită, ce absoarbe o bună parte din capitalul inteligenței și întârzie studiile serioase și folositoare”.

În privința vocabularului, Alecsandri s-a făcut remarcant printr-un deosebit simț lingvistic. Astfel, referindu-se la dicționarul lui Laurian și Massim, Alecsandri a criticat, cu argumente și sarcasm, latinismul și etimologismul exagerat până la caricatură al acestora. De exemplu, cuvinte precum *onoare*, *animă*, *belețe*, *vergură* au fost eliminate din limbă, așa cum preconizase poetul.

De asemenea, Alecsandri a fost de acord cu asimilarea neologismelor savante din diferite limbi romanice, mai ales din limba franceză, considerată mai apropiată de spiritul limbii române.

Cu toate acestea, poetul respinge latinismele forțate sau neologismele improprii, create prin derivație în spațiul limbii române. În articolul *Un model de stil epistolar în limba nouă* este condamnat „balmușul literar”, împesărit cu forme lexicale de tipul *infelicitate*, *considerăciune*, *serviciune* etc.

Pe de altă parte, în articolul *o bazaconie lingvistică* este respinsă, în mod ironic, o construcție lexicală bizară a lui Nifon Bălășescu. În domeniul gramaticii, Vasile Alecsandri publică la Paris, în anul 1863, o lucrare cu caracter practic și normativ, *Grammaire de la langue roumaine*, destinată străinilor care doreau să învețe limba română.

Această gramatică cuprinde un „vocabular” și „dialoguri”, în care se oferă sugestii cu privire la utilizarea corectă a cuvintelor. Aici, poetul se dovedește a fi împotriva abuzului de termeni lexicali străini și recomandă ca, în paralel cu neologismele, scriitorii să utilizeze și cuvinte populare și regionale.

Astfel, alături de unele neologisme ca *auroră*, *a invita*, *a ordona*, *a promite* sunt indicate și cuvintele sinonime mai vechi, *faptul zilei*, *horbăte*, *cordele*, *a pofti*, *a porunci*, *a făgădui*.

Principala caracteristică a lucrării de gramatică a lui Alecsandri constă în valorificarea formelor de vorbire populară, cărora autorul a încercat să le confere un caracter literar. Cu tot meritul său de a asigura un anumit echilibru între tradiție și inovație, totuși, în *Gramatica* sa, Alecsandri s-a manifestat mai degrabă ca un „tip ideal de diletant”, cum observa Garabet Ibrăileanu.

Mult mai apăsătoare, cu consecințe benefice, a fost influența lui Alecsandri asupra dezvoltării limbii române literare în chiar practica scrisului artistic. Adept al ideilor curentului istoric și popular,

Alecsandri a recurs cu predilecție la vocabularul de factură populară, fie în elemente populare propriu-zise, fie în sintagme lexicale.

Sub influența literaturii franceze și a celei italiene, Alecsandri a aderat la romantism, astfel explicându-se profunda sa înțelegere pentru literatura populară. Influența populară se concretizează atât în atmosfera și tonalitatea operei, cât și în domeniul prozodiei sau în ceea ce privește abundența formelor diminutive.

Poetul nu s-a limitat, însă, la imitarea liricii populare, elementele folclorice armonizându-se cu numeroasele ecouri livrești (Petrarca, Lamartine etc.). Pe de altă parte, opera dramatică a lui Alecsandri dezvăluie mult mai accentuate elemente realiste. Și în piesele sale de teatru, scriitorul a continuat activitatea sa de cultivare a limbii frumoase și expresive.

Criticând latinismul, excesele puriste sau italianismul, Alecsandri și-a propus să impună în literatură limba populară ca exprimare bogată și nuanțată, în valențe cu totul noi. Într-un articol cu caracter polemic, Alecsandri arăta: „Am încercat să biciuiesc ridicolele iar nu principiile; am încercat a stigmatiza nu pe oamenii ce au convingeri, dar pe șarlatanii care fac din cele mai mari principiiuri o materie de speculație”.

Meritul principal al lui Alecsandri este dat de valorificarea conștientă a unui material lexical selectat din vorbirea de aspect popular, chiar dacă uneori sunt prezenți și unii termeni prețioși sau livrești în exces, încadrați în fraze retorice, de un patos declamativ.

Elementele arhaice au rolul de a asigura culoarea locală și de a acorda o notă de pregnantă sugestivitate textului literar. Opera literară a lui Alecsandri reprezintă tabloul autentic, veridic, al unui moment important în evoluția limbii române literare, când exprimarea se caracteriza prin siguranță a frazării, nuanțare a formulărilor, armonie și noutate lexicală.

Referindu-se la ortografie, Alecsandri se pronunță pentru o simplificare a acesteia: „Înainte de toate sunt de părere a se adopta o ortografie pe care să o poată învăța și deprinde lesne atât românii, cât și străinii. Aș dori ceva care să se fixeze în minte *a prima vista*, pentru a evita astfel elevilor o pierdere de timp prețios (...). Ortografia trebuie să fie un mecanism inteligent pentru scrierea unei limbi, iar nu o știință adâncă, încâlcită, nesuferită, ce absoarbe o bună parte din capitalul inteligenței și întârzie studiile serioase și folositoare”.

În articolele sale teoretice, dar și prin practica scrisului, Alecsandri a imprimat o direcție limpede limbajului poetic modern, prefigurând lirica eminesciană. D. Popovici circumscrie astfel creația lui Alecsandri: „Sensul activității literare a lui Alecsandri înseamnă cea mai patetică luptă dintre local și universal, pe care o cunoaște literatura românească”.

Născut la 14 iunie 1818 la Bacău, a murit la 22 august 1890. Studiază mai întâi în casa părintească, iar apoi la Iași într-un pension francez. Între anii 1834 – 1839 se află la Paris, unde obține bacalaureatul în litere. Reîntors în țară, participă la toate manifestările și inițiativele culturale din Moldova. Colaborează la revista „Dacia literară” (1840) și la „Propășirea” (1844), e redactor și proprietar al revistei „România literară” (1855). Ia parte la revoluția de la 1848 din Moldova și redactează unul din documentele ei programatice (*Protestație în numele Moldovei, a omenirii și a lui Dumnezeu*).

După revoluție e exilat, între 1848 – 1849, în Franța, după care, întors în Moldova, militează pentru Unirea Principatelor. După 1859 este deputat și ministru de mai multe ori. Debutează, cu nuvela *Buchetiera de la Florența* (1840), în revista „Dacia literară” și cu piesa *Farmazonul din Hârlău*, jucată tot în anul 1840, pe scena *Teatrului Național* din Iași. După câteva încercări de versificație în limba franceză, debutează ca poet în limba română în publicația „*Calendar pentru poporul românesc*” (1843).

Între anii 1852 – 1853 editează culegerea de folclor *Poezii populare ale românilor*. În 1833 apare primul său volum de versuri, *Doine și lăcrămioare*. Între 1860 și 1880, notorietatea lui Vasile Alecsandri e foarte mare, fiind considerat drept poetul cel mai reprezentativ al românilor. Dovedind o deosebită vitalitate stilistică și forță de reînnoire, publică acum câteva din operele sale cele mai reprezentative și valoroase: *Pastelurile* (1868 – 1869), *Legende* (1872 – 1876) și *Ostașii noștri* (1878).

Toate operele literare ale lui Alecsandri (poezii, proză, comedii, drame etc.) sunt în cea mai mare măsură reprezentative pentru timpul în care a trăit scriitorul, pentru că Alecsandri a fost un scriitor angajat, inspirat de marile probleme și evenimente ale vremii lui, dar în același timp, și un artist ce a surprins cu luciditate și subtilitate lumea din jurul său, într-o expresie stilistică clasicizantă.

Într-un text din 1886, Titu Maiorescu sintetizează în mod

sugestiv rolul pe care l-a jucat Vasile Alecsandri în cultura și literatura română: „În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, câtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farmecul limbii române în poezia populară, el ni l-a deschis; iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mai mulți dintre noi el le-a întrupat; frumusețea proprie a pământului nostru natal și a aerului nostru el a descris-o (...) a lui liră multicordă a răsunat la orice adiere ce s-a putut aștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocul lui. În ce stă valoarea unică a lui Alecsandri? În această totalitate a acțiunilor sale literare”. (*Poeți și critici*).

Se poate afirma că Alecsandri este cel mai cuprinzător dintre scriitorii epocii sale, exprimând aspirațiile sociale ale acesteia, dar descoperind în același timp și afectivitatea vieții intime, în aproape toate genurile și speciile literare. Vasile Alecsandri a legat pe de altă parte creația literară de cea culturală, contribuind atât la extinderea domeniului literar artistic, cât și la educarea publicului care trebuie să recepteze opera literară.

Poeziile lui Vasile Alecsandri au fost structurate, chiar de la apariția lor în volume, în câteva cicluri mai mult sau mai puțin unitare, atât din perspectiva tematică, a substanței artistice, cât și sub raport stilistic și formal.

Primele poezii, *Doinele*, sunt inspirate din literatura populară și au fost publicate mai întâi în periodice între 1843 – 1849 iar apoi în volum în 1853.

Există, în doinele lui Alecsandri o tonalitate optimistă și o viziune echilibrată, dar și atitudini de revoltă tranșante. Stilul acestor poezii se caracterizează prin limpezimea și fluiditatea expresiei, iar versificația e influențată de prozodia populară (măsura de 7 – 8 silabe, ritmul trohaic, rima îmbrățișată), ea adecvându-se deplin fondului semantic al versurilor. Cele mai relevante doine (*Hora, Strunga, Andrii Popa, Baba Cloanța* etc.) definesc o estetică proprie, individualizată și reprezintă o anumită filosofie a vieții și o viziune asupra lumii de neconfundat în contextul literar al epocii.

Un alt criteriu poetic relevant e acela al *Legendelor*. *Legende*le lui Vasile Alecsandri relevă, cu modalitățile poetului romantic, imagini mitologice populare ce dau explicații mitice asupra genezei unor elemente ale naturii, într-un vers amplu, cu viziune grandioasă asupra

cosmosului. Există două categorii de legende: istorice și naturiste și fantastice (*Dumbrava Roșie, Dan, căpitan de plai, Legenda ciocârliei*).

Alecsandri a valorificat și tema iubirii, în poemele din ciclul *Lăcrămioare*, poeme ce se impun prin armonie și muzicalitate interioară, prin sinceritatea expresiei și spontaneitatea confesiunii. Astfel de creații sunt: *Steluța, Dulce înger, Cântic de fericire, Barcalora venețiană*. Ciclurile de poezii *Survenire* și *Mărgăritarele* sunt mai puțin unitare decât cele dinainte.

În aceste cicluri sunt grupate poezii din epoci diferite și de inspirație diversă (poezii de dragoste, legende, fabule, satire etc.). Tot aici regăsim acele creații care exprimă crezul de poet-cetățean al lui Alecsandri: *Cântice și sărutări, La poezii români, Deșteptarea României, Anul 1855, Moldova în 1857, Hora Unirii* etc. sunt poezii ce demonstrează forța lui Alecsandri de a-și armoniza talentul liric cu marile evenimente pe care le trăiește poporul său.

Aceste poeme dovedesc pe de altă parte, capacitatea lui Alecsandri de a-și diversifica modalitățile de expresie; el apelează, astfel, la meditație și la sugestia fantasticului, la rezonanțele solemne și eroice ori la fraza patetică, de un retorism afectiv reținut. Ciclul poetic *Ostașii noștri* e, la rândul său, marcat de patriotism și ardentă mobilizare, autorul evocând aici episoade semnificative ale Războiului de Independență. Pompiliu Constantinescu observă, pe bună dreptate, că „Alecsandri nu aparține nici tipului romantic, nici tipului clasic; el este mai curând un tip autohton, de simțire idilică și grațioasă, de lirism senin și ușor, de o anume contemplativitate etnică, încadrată și în limitele temperamentale ale scriitorului și între condițiile fizice și sufletești ale unui peisagiu (...). Lirica lui Alecsandri e o efuziune de bună dispoziție morală, fie că se exprimă erotic, bucolic, prin visare contemplativă, sau chiar prin un anume exotism al prozei lui sprintene, spirituale și cursive”.

Se poate afirma că Alecsandri se dovedește, în poeziile sale, un model pentru mentalitatea dominantă a scriitorului pașoptist, efortul său fiind acela de a recupera diferența dintre literatura română și cea occidentală.

Ciclul de *Pasteluri* e foarte relevant în acest sens. *Pastelurile* au fost concepute între anii 1867 – 1869, fiind publicate în revista „Convorbiri literare”. Din punct de vedere structural, aceste poezii pot fi delimitate în două segmente: un segment central, unitar, alcătuit din

30 de poezii și un segment marginal, eterogen, alcătuit din 10 poezii. Segmentul central marchează intenția autorului de a evoca succesiunea anotimpurilor, ciclul calendaristic, în imagini plastice și armonioase (*Iarna, Sania* etc.).

Echilibrul formal, la nivel structural și expresiv indică de fapt clasicitatea lui Alecsandri, ca și accentul pus pe elementele decorative și descriptive. Acest ciclu se deschide cu o poezie meditativă, de atmosferă, *Serile la Mircești*, în care tensiunea lirică e creată prin opoziția dintre imaginea calmă a interiorului și vicisitudinile naturale externe.

Odată cu poezia *Sfârșit de toamnă*, poetul devine un atent observator al naturii; relevantă este vocația poetului de a evoca natura în cele mai mici detalii. Elementul uman e o prezență complementară în *Pasteluri* pentru că ființa umană se integrează întotdeauna armonios în ritmurile naturii. În poeziile consacrate iernii (*Iarna, Gerul, Viscolul, Miezul iernii*) dominantă cromatică e albul, imaginile picturale fiind construite cu minuțiozitate.

Poetul ne oferă aici un adevărat spectacol al naturii, o panoramă a peisajului în care imaginile statice și cele dinamice alternează în mod armonios. În poezia *Miezul iernii*, de exemplu, autorul alcătuiește un tablou al tăcerii absolute și al neclintirii care conduce parcă la crearea unui peisaj atemporal. Uneori apar și referințe folclorice, codrul fiind, astfel, personificat iar natura căpătând dimensiuni spectaculare, fiind surprinsă mai ales în latura sa idilică.

Poate că partea cea mai durabilă a operei lui Alecsandri este proza. În proza sa întâlnim toate înzestrările mai importante ale scriitorului: umor, capacitatea zugrăvirii atente a mediilor sociale, harul povestirii. Prozele sale nu excelează însă prin spiritul inventiv, prin fantezie, de aceea, aproape toate creațiile sale epice sunt jurnale de călătorie. Deși adoptă, în linii mari, formula epicului, proza lui Alecsandri se refuză unei încadrări rigide în acest gen, pentru că ea păstrează pecetea lirismului și a confesiunii ce urmează ritmul mișcărilor și reacțiilor afective. Literatura memorialistică a lui Alecsandri se află la confluența dintre epic și liric, configurând o structură artistică inedită, cea a rememorării trecutului cu un ochi de moralist.

Există mai multe tipuri de proză pe care le cultivă Alecsandri: memorialistică de călătorie (*Călătorie în Africa, Jurnal de călătorie în*

Italia, O plimbare la munți, Borsec, Balta Albă); fiziologia literară (*Iași în 1844, Un salon în Iași, Istoria unui galben*); memorialistica propriu-zisă (*Buchetiera de la Florența, Mărăgărita, Dridri*), dar și portretele unor scriitori ai epocii: N. Bălcescu, C. Negruzzi, A. Russo.

În prozele sale, Alecsandri se dovedește un observator atent și critic al societății contemporane lui, fără însă a intui în profunzime dialectica devenirii sociale *Istoria unui galbăn și a unei parale* îi oferă, de pildă, autorului prilejul de a opera o secțiune transversală în structura societății românești din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Modalitatea folosită e cea a dialogului, fapt ce îi dă scriitorului posibilitatea de a frecventa medii diverse, de a surprinde fizionomii umane și tipuri morale foarte diferite, autorul considerând că „banul este cea mai sigură peatră de cercare a firii omenești”.

Iașii în 1844 completează tabloul critic și satiric al societății timpului.

Iașul este asemenea unui „teatru curios, decorat cu palaturi și bordeie lipite împreună”, fiind scena unei comedii ai cărei actori sunt „luxul și sărăcia”. *Un salon în Iași* e o narațiune ce dezvăluie moravurile aristocrației, dominate de intrigi și plăceri inutile, unde ecourilor marilor evenimente răzbat cu greutate și sunt privite cu o curtoazie mimată, de circumstanță.

Lumea saloanelor aristocratice ale vremii e evocată și în *Borsec* și *Balta-Albă*, lucrări inedite ca mod de prezentare și intenție artistică, în care fiziologia literară, memoriile și însemările de călătorie se îmbină armonios. În *Borsec*, accentul narativ cade asupra contrastului dintre luxul aristocrației și starea precară a locuitorilor de aici. Autorul satirizează snobismul vizitatorilor, conturând portrete caricaturale, în care defectele sunt amplificate, într-o viziune comică, în antiteză cu prezentarea unui peisaj feeric, având toate trăsăturile sublimului.

În *Balta-Albă*, narațiunea este cursivă și pitorească, iar imaginile se caracterizează prin expresivitate și forță de sugestie a concretului. Prozatorul se dovedește, în această operă literară, un fin observator al oamenilor și mediilor sociale, care sunt surprinse mai ales în latura lor materială.

Atent la amănuntele cu caracter etnografic, scriitorul surprinde pitorescul peisajului autohton, fără să lipsească însă, din aceste pagini, sarcasmul disimulat, mascat sub formele mai subtile ale ironiei. Criticul Șerban Cioculescu observa că în descrierea localității

Balta-Albă se poate constata „sentimentul viu al contrastelor, de astă dată fără considerente de critică socială”. Comicul cu intenție satirică decurge aici din dezacordul între aparență și esență, figurat într-o narațiune dinamică și alertă.

De remarcat că paginile descriptive din proza lui Alecsandri nu își au sursa într-o nevoie tipic romantică de evadare din cadrele sociale, ci în tradiția spiritului popular și militant al pașoptismului, într-o dorință foarte fermă de ancorare în istoria și realitatea concretă.

În întreaga sa activitate dramaturgică, Alecsandri a scris peste 50 de piese de teatru, de o mare diversitate tematică și expresivă. Precursor al sensibilității moderne, Alecsandri a reușit să imprime adesea teatrului său o tonalitate originală, foarte sugestivă, prin îmbinarea farsei, păpușeriei și a altor forme teatrale populare, pe care le-a readaptat și revitalizat.

Teatrul lui Alecsandri ne propune o tipologie morală foarte diversificată: tipul snobului (Iorgu de la Sadagura), tipul boierului conservator (Taki Tunătescu), tipul slujbașului servil și incapabil (Săbiuță), sau tipul femeii ambițioase și cochete (Coana Chirița). Operele dramatice din ultima parte a creației lui Alecsandri nu mai sunt emanații ale inspirației și spontaneității, ci opere cu caracter programatic și elaborat, create în urma unui îndelung proces de reflecție.

Alecsandri a debutat cu câteva farse sau cânticele comice, precum *Farmazonul din Hârlău* și *Iorgu de la Sadagura*, în care e pus în lumină mai ales conflictul dintre tradiție și inovație.

Alecsandri a scris și comedii, cu o structură mai bine precizată, în care satirizează moravurile și tipurile negative ale vremii: parvenitul, cosmopolitul, boierul retrograd sau provincialul. Ciclul „Chirițelor” este cel mai important în acest sens. El cuprinde piesele: *Chirița în Iași*, *Chirița în provincie*, *Chirița în balon* și *Cucoana Chirița în voiaj*. Chirița e un personaj pitoresc, soția unui boier de țară, animată de dorința de a parveni. Talentul lui Alecsandri reiese din surprinderea limbajului eroinei, amestec de elemente de jargon și de elemente populare.

Alecsandri scrie și piese istorice. Încă în 1856 scrie o piesă istorică (*Cetatea Neamțului*) preluând un episod din nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Piesa *Despot-vodă* e capodopera dramaturgiei lui Alecsandri. Ea a fost publicată în 1880 și reconstituie

un moment din istoria Moldovei secolului al XVI-lea, fiind susținută și de meditații pe tema măririi și decăderii umane.

Piesa e compusă din 5 acte și 2 tablouri și este subintitulată „legendă istorică”. Pentru a contura caracterele personajelor sale, Alecsandri recurge la modalități, precum caracterizarea directă (prin modul de a acționa al personajelor prin conținutul replicilor), și caracterizarea indirectă.

Drama lui Alecsandri se desfășoară între două comploturi: unul care-l detronează pe Lăpușneanu și îl înalță pe Despot, și celălalt care îl doboară pe Despot și îl ridică pe Tomșa. Odată ajuns pe tron, Despot își cultivă un mit al propriei personalități, derivat și din neconcordanța dintre aspirație și realitate. Piesa lui Alecsandri are toate trăsăturile dramei romantice (conflicte puternice între personajele antitetice, crearea atmosferei de epocă, limbajul policrom, personaje de excepție puse în împrejurări excepționale).

Un astfel de personaj excepțional e Despot, care e după expresia lui Alecsandri „tipul acelor vântură-lume din secolul XVI, jumătate eroi, jumătate spadasi, care trăiau într-o epocă de mari avânturi și de principii nepotrivite cu filosofia civilizației moderne”. Scrisă în versuri ample, grave și solemne, de 13 – 14 silabe, drama lui Alecsandri se remarcă și printr-un anumit realism al limbajului și al situațiilor dramatice, care atenuează retorismul și discursivitatea unor replici.

Drama *Despot Vodă* se constituie, prin sensurile ei fundamentale, într-o meditație asupra puterii, urmărită în implicațiile și manifestările ei colective, individuale și morale. Traectoria destinului lui Despot ilustrează tema eșecului inevitabil al puterii exercitate fără suport popular, al personalității rupte de realitățile concret-istorice.

Piesa lui Alecsandri se caracterizează prin calitatea versurilor, prin forța de caracterizare a personajelor, dar și prin capacitatea autorului de a reconstitui atmosfera istorică, culoarea locală. Alecsandri a scris și piese cu subiecte antice (*Fântâna Blanduziei* și *Ovidiu*), ce se remarcă prin clasicitatea expresiei și prin echilibrul compozițional. Varietatea temelor și speciilor literare cultivate de Alecsandri demonstrează importanța creației lui Alecsandri, contribuția sa la dezvoltarea limbii și literaturii române.

Baba Cloanța

Poezia *Baba Cloanța* face parte din ciclul liric *Doine* și

lăcrimioare, apărut la Paris în anul 1853. Acest volum este alcătuit din trei cicluri: *Doine*, *Lăcrimioare* și *Survenire*. Volumul este reeditat la Iași în 1863, celor trei cicluri adăugându-li-se un al patrulea, *Mărgăritărele*.

Ciclul *Doinelor* cuprinde acele poezii în care Alecsandri valorifică filonul folcloric și care se aliniază comandamentelor estetice exprimate de Kogălniceanu în *Introducția* la revista „Dacia literară”. Notele dominante ale *Doinelor* lui Alecsandri sunt viziunea optimistă asupra existenței, dragostea de viață și de frumos, sentimentul seninătății în fața destinului, integrarea ființei umane în ritmurile universului etc. Mircea Tomuș observă, în acest context, că „mai înainte de orice, destinul particular al poeziei lui Alecsandri e dictat de rațiuni generale și obiective, ținând de întreg procesul de dezvoltare a versului românesc. El rămâne, în primul rând, poetul momentului festiv al poeziei noastre, al unui început pe care împrejurările istorice și procesul de alcătuire a spiritualității românești exprimată în limbă l-au voit sub semnul luminii și armoniei, prin victoria asupra negurei și misterului. Prețuim deci și apreciem ca o trăsătură de permanență din aerul sărbătoresc al poetului nu un ornament sau altul al recuzitei idilice, nici măcar această recuzită în întregimea sa, ci atitudinea generală, unghiul pe care poetul și l-a ales în raport cu viața, într-un cuvânt lirismul său, e adevărat, unul festiv și chiar convențional dar prin aceasta cu nimic mai puțin sincer”.

Alecsandri își vedește, în acest ciclu poetic, dinamismul imagistic, elanul vital ca formă de manifestare a optimismului și a energiei sale funciare. Coordonatele tematice fundamentale ale *Doinelor* sunt reprezentate de tema iubirii, a haiduciei, fără a lipsi inserția fiorului fantastic, toate acestea într-un desen energetic, cu inflexiuni populare.

Între cele mai bine realizate estetic creații din ciclul *Doinelor* pot fi amintite *Doina*, *Sora* și *hoțul*, *Strunga*, *Andrii Popa* sau *Baba Cloanța*. Majoritatea poeziilor sunt structurate pe un scenariu epic mai mult sau mai puțin aluziv, într-o viziune lirică obiectivată, în care eul liric își găsește întruchiparea în diferite „roluri” de mai mică sau mai mare anvergură caracterologică. Țăranul, fata îndrăgostită, vrăjitoarea, haiducul – sunt eroii lirici pe care imaginația poetului îi redă într-un context de o mare putere de sugestie.

În *Baba Cloanța* Alecsandri valorifică fantasticul de sorginte

populară, într-o creație dramatizată, în care descripția și monologul se întretaie într-o compoziție echilibrată. Primele două strofe au darul de a ne introduce în atmosfera de irealitate, de fabulos nocturn în care se profilează figura demonică a babei: „Șede baba pe călcâie/ În tufarul cel uscat. / Și tot cată nencetat/ Când la luna cea bălaie, / Când la focul cel din sat. // Și tot toarce, cloanța toarce, / Din măsele clănțănind/ Și din degite plesnind. / Fusu-i rapide se-ntoarce, / lute-n aer sfârâind”.

Monologul făpturii infernale este transcris în versuri scurte, alerte, în propoziții eliptice, ce evocă exprimarea populară, în imagini marcate în chip decisiv de fiorul fantasticului. Tonalitatea de descântec, de magie e dominantă aici, în desenul stilizat al versurilor fiind încadrate ființele mitologice stihinice, vrăjmașe omului („«Fugi, Urâte! Baba zice, / Peste codrul cel frunzos, / În pustiu întunecos! / Fugi, s-alerge-acum aice/ Dragul mândrei, Făt-Frumos. // De-a veni el după mine/ Să-l iubesc eu, numai eu, / Dare-ar Domnul-Dumnezeu/ Să-i se-ntoarcă tot în bine, / Cum se-ntoarce fusul meu! // Iar de n-a vrea ca să vie, / Dare-ar Duhul necurat/ Să fie-n veci fărmececat/ Și de-a Iadului urgie/ Vecinic să fie-alungat! // În cap ochii să i se-ntoarcă/ Și să-i fie graiul prins, / Iar Satan, cu-n fier aprins, / Din piept inima să-i stoarcă/ Și s-o ardă-n foc nestins! // Feară-Verde să-l gonească/ Cât va fi câmp de gonit/ Și lumine de zărit. / Noaptea încă să-l muncească/ sângeros și Hraconit!»”).

Descrierea ritualului demonic e realizată printr-o suită năvalnică de verbe ce sugerează un ritm extrem de rapid al mișcării, verbe ce au darul de a dinamiza cadrul liric, de a amplifica viziunea fantastică, de a conferi vigoare și amplitudine senzației de mister de nepătruns pe care o degajă tabloul poetic.

Imaginația debordantă a poetului trădează vocația sa romantică, prin intruziunea fantasticului, prin deformarea liniilor realului până la dimensiunile grotescului ori prin conturarea cadrului nocturn ca loc al săvârșirii misteriiilor, a vrăjilor cu conotații malefice („Baba Cloanță se pornește/ Fără grijă de păcat, / Cu Satan încălecat, / Ce din dinți grozav scrâșnește/ Și tot blastemă turbat. // Saltă baba, fuge, zboară/ Cu sufletul după dor, / Ca o buhnă la izvor/ Și-n urmă-i se desfășoară/ Toată lâna din fuior. // Fuge baba despletită/ Ca vârtejul fioros/ Sus, pe malul lunecos, / Și-n tăcerea adâncită/ Satan urlă fioros. // Mii de duhuri ies la lună/ Printre papură zburând, / Și urmează șuierând/ Baba-Cloanța cea nebună/ Care-aleargă descântând. // Codru sună,

clocotește/ De-un lung hohot pân în fund, / Valea, dealul îi răspund/
Prin alt hohot ce-ngrozește/ dar pe dânsa n-o pătrund!").

Demn de remarcat e modul în care sugestia fantasticului înscenat în ritm și în modalități folclorice este încadrată în peisaj. Spațiul poetic este, la rândul său, marcat de inserția magicului, e un spațiu ce rezzonează la stările afective ale făpturilor fantastice, se dilată și se contractă, își schimbă coordonatele și formele neconținut, într-un ritm trepidant.

Una dintre cele mai izbutite poezii din ciclul *Doinelor, Baba Cloanța* se impune prin ritmica apropiată de cea folclorică, prin viziunea supranaturalului decantat de imaginația populară, prin desenul îngroșat până la grotesc al făpturilor infernale conturate într-un stil de mare naturalețe și savoare.

Malul Siretului

Pastelurile lui Vasile Alecsandri fac dovada peremptorie a unui poet pentru care lumea exterioară este asumată în primul rând prin intermediul vizualității. Atent cu precădere la suprafețele, liniile, culorile și formele peisajului circumscris liric, ochiul autorului știe să discearnă proporții, să fixeze perspective sau să rezume distanțele dintre obiecte la o figurație a esențialului.

Vizualitatea fiind, ca să zicem așa, facultatea dominantă a autorului, lumea, așa cum este ea transcrisă în stampele pastelurilor, ne apare dominată de imagini motorii, de sugestii ale mișcării, de linii și de suprafețe aflate într-un raport de echilibru instabil, prin care între eul contemplativ și realitate se conturează o corespondență certă, o armonie mai mult sau mai puțin secretă.

Malul Siretului e un pastel reprezentativ pentru creația lui Alecsandri. Momentul zilei care este fixat aici este acela al matinalității, moment al expansiunii senzoriale, al suavității și al delicateții de a fi și de a simți. Desfăcute din strânsoarea tenebrelor, lucrurile și ființele își regăsesc o prospețime originară, un relief marcat de neprihană și, în același timp, de o anumită incertitudine a ființării. E ca și când poetul ar asista la regăsirea identității de sine a realului, după experiența nocturnă a nediferențierii. „Aburii”, comparați cu niște „fantasme” sporesc sugestia de vrajă a indecisului, de ezitare senzorială, de mister și nedisociere de care momentul dimineții este marcat.

Totodată, imaginea matinalului se încarcă și de unele conotații fantastice, de unele dimensiuni ale fabulosului, un fabulos tratat în

peniță miniaturală și în regim al ostentației vag manieriste, și care e sugerat mai ales de comparația râului cu un „balaur”: „Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică / Și, plutind deasupra luncii, pîntre ramuri se despică, / Râul luciuse-ncovoiaie sub copaci ca un balaur / Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur”.

Poziția eului liric este aceea a unui contemplativ, ce se situează într-o postură privilegiată și care se abandonează cu totul farmecului reprezentării peisajului, precum și unei stări de somnolență ce-i cuprinde încet-încet simțurile și gândirea. De altfel, la această stare de somnolență, de toropeală senzitivă contribuie și spectacolul curgerii, al unduirii necontenite, al prefacerii heracliteene a apei, care, în mișcarea sa neîntreruptă, ne oferă o imagine paradoxală de liniște și tumult contras în sine, de dinamism și încremenire.

De altfel, o asemenea reprezentare a lumii și, în particular, a malului Siretului sub spectrul contemplației pune în evidență și înclinația lui Alecsandri spre *otium*, spre liniște și seninătate, prin intermediul căreia între privirea poetului și suprafețele realului nu există un hiatus, ori o opoziție ireductibilă ci, mai curând, o stare de armonie, de reculegere, de senzualitate perceptivă.

Paralelismul între interioritate și exterioritate este, și în acest pastel, de ordinul evidenței. Seninătății ce domină eul liric îi corespunde un ritm monoton al naturii, o somnolență a elementelor, o încetinire a mișcărilor și o surdinizare a zgomotelor lumii: „Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i verde / Și privesc cum apa curge și la cotiri ea se pierde, / Cum se schimbă-n vălurele pe prundișul lunecos, / Cum adoarme la bulboace, săpând malul năsipos. // Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară, / Când o mreană saltă-n aer după-o viespe sprintioară, / Când sălbaticile rațe se abat din zborul lor, / Bătând apa-ntunecată de un nour trecător”.

Un cititor atent poate constata faptul că Alecsandri e atras nu doar de natura nudă, de lumea „așa cum este ea” în relevanța aspectelor sale fenomenale, ci mai curând de lumea fixată în memoria sa vizuală, în care natura se preschimbă în obiect estetic și capătă un aspect reprezentativ, aproape spectacular. E vorba, așadar, întrucâtva, de o natură estetizată, așezată sub semnul poeticității.

Acest fapt a fost observat și de criticul Eugen Simion, ce sublinia acest dar al poetului de a „prelucra” artistic peisajul perceput: „Alecsandri caută, în fond, în această geografie – în parte reală, în parte

imaginară – un număr de *tablouri* care să satisfacă apetitul cititorului din epocă pentru exotic, măreț, spectaculos (...). Natura reală și natura *lucrată* îl atrag în egală măsură. Condiția este ca faptele să formeze o *scenă* frumoasă. Și faptele sunt alese totdeauna cu grija de a participa la ceea ce am putea numi *figura spectaculosului așezat*".

Ultima strofă a poeziei se așază sub semnul unei predominanțe a interiorității. S-ar părea că gândirea poetului, urmând meandrele și contorsiunile delicate ale râului reconstruiește, din perspectiva miniaturalului și a grațiosului, tabloul de natură, dându-i acestuia tonuri ale purității și delicateții. „Șopârla de smarald”, ce trimite la imaginea râului ca un „balaur” e o dovadă a predilecției lui Alecsandri pentru miniatural, pentru nuanța contrasă cu minuție, pentru policromia cu valoare exorcizantă: „Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale / Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale. / Lunca-n giuru-mi clocotește; o șopârlă de smarald, / Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald”.

Între vitalitatea naturii în ebuliția matinalității și aspectul static-contemplativ al privitorului s-ar părea că există o opoziție netă. În fond ochiul eului liric e cel care construiește datele peisajului, constrânge tabloul de natură la anumite cadre vizuale și conferă o perspectivă estetică lumii.

Rezumând un mod cu totul specific de a percepe jocul de suprafețe și de linii al realității, Alecsandri e departe de învolburările lamartinieni, ori de melancolia eminesciană în marginea reprezentării peisajului. Chiar când e prezentă, nostalgia capătă o figurație simbolică ori de-a dreptul decorativă. Natura e un decor, un spectacol înscenat cu grație, ritualizat, conturat în imagini de o claritate supremă, într-un desen esențializat, aproape hieratic și o versificație de ținută impecabilă.

Viscolul

După cum s-a observat de către critica literară, *Pastelurile*, reprezintă un moment al desprinderii lui Alecsandri de reveria romantică și de fixare a unui imaginar mai substanțial, mai apropiat de materialitatea lumii, de tiparele structural organice ale universului. O observație a lui Eugen Simion e edificatoare în această privință: „În *Pasteluri* (poeme de maturitate), Alecsandri face însă efortul de a da o anumită substanță și coerență acestei geografii sacre. Imaginația revine pe pământ și, pe cât este posibil, se încorporează în materie.

Cum semnalăm la început: *Pastelurile* sunt scrise într-un loc bine ocrotit și cu un sentiment neascuns de ostilitate față de asprimile naturii.

Intervine, în imaginarul poetic, și nuanța temporală. Alecsandri vede (cântă) același peisaj iarna, primăvara, vara, toamna. Sensibilitatea lirică se modifică în funcție de orarul universului. Iarna se plânge de frig, primăvara celebrează nunta cosmică: «însoțirea naturii cu mândrul soare». Însă nu întotdeauna mesajul latent, spre a vorbi în limbajul psihanalizei, corespunde cu mesajul (limbajul) de suprafață al poemelor”.

Considerat de unii exegeți ca un poet al solarității, al elementarității de stirpe apolinică, prin cultul formei armonioase și prin predilecția pentru unele forme ale vitalismului marcat de un optimism funciar, Alecsandri ne oferă, în poezia *Viscolul*, o altă fațetă a structurii sale poetice. Solarității i se opune aici un tablou al crivățului devastator, al pustiirii produse de stihiiile naturii. Pastelul lui Alecsandri se detașează, în primul rând, prin dinamismul și rapiditatea cu care se succed imaginile lirice, într-o cavalcadă de senzații motorii, vizuale și auditive din care se alcătuieste o panoramă dominată de imaginea involburată a zăpezii atostăpânitoare.

Poezia are, cum se poate remarca de la bun început, o structură duală; o primă parte e dominată de imaginile înghețului, frigului și zăpezii și o a doua parte, alcătuită din ultima strofă, în care sunt foarte transparente sugestiile luminii, ale căldurii și confortului.

O apocalipsă albă, situată sub semnul înghețului, al zăpezii și al frigului ce destramă întreaga coerență a naturii, tabloul structurat de Alecsandri în imagini apăsate sugerează substratul stihinic al naturii, forța elementară ce se degajă din acțiunea viscolului și care abolește parcă orice prezență a umanului: „Crivățul din mează noapte vâjâie prin vijelie, / Spulberând zăpada-n ceruri de pe deal, de pe câmpie, / Valuri albe trec în zare, se așază-n lung troian / Ca nisipurile dese din pustiul african. // Viscolul frământă lumea!... Lupii suri ies după pradă, / Alergând, urlând în urmă-i prin potopul de zăpadă. / Turmele tremură: corbii zbor vârtej, răpiți de vânt, / Și răchițele se-ndoaie lovindu-se de pământ. // Zberăt, răget, țipet, vaiet, mii de glasuri spăimântate / Se ridică de prin codri, de pe dealuri, de prin sate, / Și-n departe se aude un nechez răsunător... / Noaptea cade, lupii urlă... Vai de cal și călător”.

Senzația de învolburare, de frig, de destrămare a echilibrului lumii este sugerată de poet prin prezența unor enumerații și repetiții („Zberăt, raget, țipet, vaiet...”), a unor verbe de aspect onomatopeic, cu efect de aliterație („vâjâie prin vijelie”) dar, nu în ultimul rând, și prin imaginea de ansamblu, hiperbolizată, în care aglomerarea de detalii și de ritmuri, de mișcări contradictorii și de dislocări spațiale trasează un relief halucinant prin densitate imagistică și, totodată, cum observa Eugen Simion o „retorică a peisajului”.

În adevăr, se poate desprinde din poezia *Viscolul* un anumit mod de a înscena peisajul, o dorință a poetului de a da un aspect spectacular tabloului, de a însufleți prin mijloace retorice colțul de natură aflat în posesia frigului și viscolului necruțător. Exclamațiile, repetițiile, enumerațiile, figurile onomatopeice sunt tot atâtea procedee ce pun în lumină un astfel de retorism, o astfel de structurare în grilă patetică ori spectaculară a peisajului.

Ultima strofă a poeziei aduce cu sine speranța ieșirii din acest labirint alb marcat de viscol, de frig, de zăpada de o abundență apocaliptică. Imaginea „căsuței drăgălașe” aduce cu sine sugestia unui spațiu ocrotitor, securizant, în care ființa umană se adăpostește de agresiunile naturii dinafară, își află echilibrul și confortul ontic („Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire / Stă, aude-n câmp lătrare și zărește cu uimire / O căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind, / Unde dulcea ospetie îl întâmpină zâmbind!”).

Evident, dincolo de retorica peisajului pe care Alecsandri o pune în joc în pastelurile sale, există și un mecanism poetic al obiectivării imaginației, de substanțializare a viziunilor și de materializare a sugestiei. Alecsandri e un poet ce surprinde, în tectonica universului, mișcările cele mai intime ale peisajului, ritmurile lumii supuse devenirii perpetue. Fără a medita prea mult pe seama precarității lumii, pe seama efemerității ființei umane în raport cu eternitatea cosmosului, Alecsandri e, prin excelență, un contemplativ, un poet ce pune natura în grilă decorativă, transformând peisajul într-o scenografie adesea grațioasă, dar uneori, cum se întâmplă în *Viscolul*, și într-una apocaliptică.

Exclus, la început, din natura dezlănțuită, omul își presimte, în finalul poeziei, reintegrarea în structurile universului, reîntoarcerea în sânul unei naturi situată între elementaritate și fenomenalitate. Pe bună dreptate, cred, Nicolae Manolescu observă că „Lirismul

Pastelurilor provine din emoția reclusiunii, nicidecum din contemplația naturii”. Recluziunea, retragerea într-un spațiu securizant e mecanismul afectiv ce pune în mișcare imaginile marcate deopotrivă de obiectivare și de sensibilitate transfiguratoare ale pastelurilor lui Vasile Alecsandri.

Miezul iernii

Miezul iernii e unul dintre pastelurile cele mai reprezentative, ca viziune și stil, ale lui Alecsandri. Poezia a fost publicată pentru prima oară în revista „Convorbiri literare”, la 1 februarie 1869. În acest pastel „frigul cumplit, spațiul sinistru, cutreierat de fiare oferă ochiului un spectacol diamantin, sclipitor, grandios” (Al. Piru).

Ion Pillat, de pildă, găsea în pastelurile bardului din Mircești „simplicitate, măsură, armonie sufitească, echilibru perfect între fond și formă, claritate și acel optimism sănătos care domină viața fiindcă o înțelege trăind-o deplin”. „Viață”, „trăire”, „participare” sunt, în pasteleurile lui Alecsandri, concepte onto-poetice cu totul relative.

Aceasta pentru că poetul are mai mereu gustul spectacolului, al înscenării, al revelației scripturale văzută ca artificiu. Chiar peisajul ce pare a avea în cel mai înalt grad sugestia verosimilului este, în fond, „construit”, așezat în rama unei viziuni, cu alte cuvinte literaturizat. Viața pare simulată, trăirea se traduce mai curând prin reducere la scara miniaturalului metaforic.

Compozițional, poezia e structurată pe o alternanță a planului real și a planului fantastic. De la datele realității empirice, poetul trece, adesea, în spațiul imaginarului, al fantasticului sugerat cu grație și retoricism abia disimulat.

Chiar din titlu e surprins nucleul semantic al poeziei. E vorba de configurarea lirică a anotimpului hibernal în plenitudinea sa, cu toate attributele sale definitorii: gerul, zăpada, atotputernicia albului etc. Primele două versuri, redată în propoziții scurte, eliptice, de o vigoare expresivă promptă, au darul de a capta în modul cel mai direct însemnele naturii hibernale, ale naturii cuprinse de ger, de zăpadă, de alb. Nemișcarea e nota dominantă a tabloului.

Lipsa de dinamism, reducția la static a imaginilor, transparența viziunii – sunt dominantele cadrului. Teluric și cosmic sunt realitățile generice care stau într-un paralelism relativ, oglindindu-se reciproc. Elementul termic dominant este gerul „amar, cumplit”, așadar surprins într-o fază superlativă a sa, fază redată prin verbe de tip onomatopeic

(„trăsnesc”, „scârțâie”), dar și prin epitete ce redau amplitudinea fenomenului natural („amar, cumplit”).

Următoarele două versuri ne pun în fața unui spațiu mai amplu, în care predominante sunt imaginile vizuale, ce conferă peisajului o amprentă cromatică ireală, de tulburătoare solaritate: „În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit! / Stelele par înghețate, cerul pare oțelit, / Iar zăpada cristalină pe câmpii strălucitoare / Pare – un lan de diamanturi ce scârțâie sub picioare”.

Alternanța static-dinamic, îngustare a viziunii-amplitudine, decupajul foarte strict al imaginilor și relieful lumii sub spectrul luminii și al luminescenței sunt elementele peisajului surprinse cu cea mai mare acuitate de autor. Ambianța hibernală e redată într-o suită de imagini, detalii, metafore ce conferă anotimpului amplitudine, relief, dimensiune cosmică, sugestie a monumentalului: „Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios / Ca înaltele coloane unui templu maiestuos, / Și pe ele se așază bolta cerului senină, / Unde luna își aprinde farul tainic de lumină. // O! tablou măreț, fantastic!... Mii de stele argintii / În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii. / Munții sunt a lui altare, codrii – organe sonoare / Unde crivățul pătrunde, scoțând note-ngrozitoare”.

Configurarea naturii ca „templu”, structurarea peisajului în forme apolinice nu sunt altceva decât modalități de „îmblânzire” a naturii, de domolire a stihialului, sau, în fond, de artificializare, prin convenție poetică a universului surprins într-o ipostază a sa particulară. Semnele de punctuație, propozițiile exclamative, punctele de suspensie, ca și tonalitatea retorică au rolul de a traduce în vers extazul eului liric în fața spectacolului grandios al naturii hibernale. La o astfel de atitudine extatică în fața realului contribuie și abundența referințelor și a elementelor ce redau strălucirea naturii surprinsă de îngheț („cerul pare oțelit”, „zăpada cristalină”, „mii de stele argintii”). Se vedește și în acest mod predilecția pentru pietre și metale prețioase, pentru luminescența cadrului.

Impresia dominantă a tabloului liric e statică. Nemișcarea, lipsa de dinamism, neclintirea elementelor conferă pastelului, în primele trei strofe, un contur apolinic, accentuându-se totodată impresia de vrajă, de mister atotputernic, de înfiorare afectivă abia reținută a poetului înaintea unei lumi de nepământească frumusețe.

Ultima strofă aduce o notă de dinamism în ansamblul poeziei,

sugestia mișcării creând o imagine decupată cu minuție a detaliului („Totul e în neclintire, fără viață, fără glas; / Niciun zbor în atmosferă, pe zăpadă – niciun pas; / Dar ce văd?... în raza lunii o fantasmă se arată... / E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată).

Din unghiul versificației, poezia *Miezul iernii* este scrisă în versuri de 15 – 16 silabe, în ritm trohaic și rime împerecheate, o astfel de structură prozodică concurând la accentuarea tonalității esențiale a pastelului, în care, cum precizează Călinescu, „tehnica picturală predomină”.

Pastelul *Miezul iernii* ilustrează concepția lui Alecsandri despre redarea naturii în cadrele eufemizante ale versului. Canonul liric, tiparul încadrează colțul de natură, redându-i o dimensiune ascunsă, artisticitatea, revelația estetică.

Vasile Alecsandri – prozator

Cel mai important scriitor român din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Vasile Alecsandri a reușit, într-o carieră literară ce se întinde de-a lungul a peste patru decenii, să împlinească cu succes programul revistei „Dacia literară”, impunându-se în multiple domenii de creație: poezie, dramaturgie, publicistică, proză etc.

G. Călinescu consideră că „partea cea mai durabilă” a operei lui Vasile Alecsandri este proza, remarcabilă înainte de toate prin acuitatea observației epice, simțul înscenării și rigoarea compoziției, verva narațiunii. Proza lui Alecsandri numără câteva încercări romantice, între care nuvela *Buchetiera de la Florența* este cea mai reprezentativă, precum și unele texte ulterioare care evocă aceeași atmosferă (*Mărgărita*, fragmentul de roman *Dridri*), portrete și evocări ale unor scriitori (*Alecu Russo*, *Lamartine*), scrieri cu caracter memorialistic (*O călătorie în Africa*, *Balta Albă*), opere cu caracter satiric (*Istoria unui galbân și a unei parale*).

Toate aceste creații ilustrează, în aceeași măsură, genul memorialistic și cel epistolar, jurnalul de călătorie sau fiziologia literară. Indiferent de specia și tipologia în care se modulează, proza lui Alecsandri e scrisă într-un ritm alert și într-un stil spiritual, cu o imaginație epică ce este consolidată prin scene foarte vii, unele dialogate, cu un caracter dramatic foarte accentuat.

În prozele de imaginație, nu partea epică, de senzațional ieftin sau romanțios reține atenția cititorului, ci, mai degrabă, pictura mediilor, recrearea unei ambianțe specifice, redarea culorii de epocă,

într-un desen sobru, cu contururi nete. Cu atât mai mult, relatările de călătorie, rememorările ori însemnările cu caracter autobiografic se impun prin varietatea descrierilor, prin portretizări subtile, prin reproducerea unor dialoguri foarte savuroase, prin istorisiri ale unor peripeții, în scene marcate de pitoresc.

Alecsandri nu are, cum s-a observat, de altfel, capacitate de invenție prea diversificată, astfel explicându-se și predilecția scriitorului pentru jurnale de călătorie, pentru meaeorialistică în general.

Pe de altă parte, exegeții prozei lui Alecsandri au remarcat faptul că autorului îi lipsește sentimentul real al geografiei, evocarea romantică de dimensiuni ample, ochiul său fiind, mai degrabă, al unui desenator pasionat de detalii inedite, al unui reporter avid de fapte și întâmplări, de *eveniment*, un reporter ce surprinde elementul exotic fără a-l transfigura, în nuditatea sa concretă. Călătoriile lui Alecsandri urmează spiritul călătoriilor lui Alexandre Dumas. Călătorul are, pe de altă parte, o predispoziție statornică de a nota pitorescul, grotescul sau policromia peisajelor ori a întâmplărilor, fără a dezechilibra coerența de ansamblu a tabloului.

În nuvelele de culoare și de tonalitate romantică se simte lipsa forței de invenție, autorul recurgând la unele întâmplări trăite de el însuși, la accentul memorialist, la autobiografie. *Buchetiera de la Florența*, apărută în revista „Dacia literară” în anul 1840 e o nuvelă romantică, cu tonuri gotice, cu întâmplări tenebroase, fără o prea marcată importanță a conținutului: un pictor se îndrăgostește de o actriță păzită de un bărbat foarte gelos, Barbarissimo, este întâi înjunghiat, însă în final reușește să fugă cu iubita lui.

Fără îndoială că istoria e senzațională, însă Alecsandri nu urmărește exercitarea prin intrigă a atenției, și îngroașă cu tușe caricaturale liniile de caracter ale tenebrosului italian, lăsându-ne, totodată, o grațioasă gravură de epocă. Iată interiorul unei catedrale: „Biserica era luminată de vreo câteva candelă ascunse pe după coloane, încât razele lor arunca o lumină slabă ca glasul cel de pe urmă al unui om, moale și misterioasă ca sfintele taine ce se serba înaintea vecinului părinte. Un popor întreg sta înngenuncheat în fața altarului și cufundat în dulcea mângâiere a rugăciunii, glasul răsunător și plin de melodie al organelor zbura prin norii de tămâie ce se ridica în văzduh, și suia ca o harpă cerească ce părea că cheamă sufletele la pocăință”.

Istoria unui galbân și a unei parale, pare a fi avut ca punct de plecare o compoziție epică de sursă germană, publicată în „Mozaicul” lui C. Lecca. Galbenul trecut din mână în mână, ce a străbătut medii sociale de o mare diversitate, povestește paralei întâmplările sale, desfășurând o galerie de tipuri și caractere, de la bonjuristul cu frac și până la lăiețul despuiat.

Dialogurile sunt pline de vervă, spumoase adesea, cu sugestia temperamentelor și cu un fundal abia desenat epic („— *Galbânul*: Dar mă mir de stăpânul meu, cum de a uitat cine sunt eu, și m-a pus la un loc cu o biată para ca tine, ce nu faci acum nici trii bani, atât ești de ștearsă și de ticăloasă!

— *Paraua*: Râde dracul de porumbele negre!... Dar nu te vezi, ciuntitule, cât ești de ros de chila zarafilor? Nu te vezi că ai ajuns în trei colțuri, că ai căzut și ai slăbit ca un irmilic de cei noi?... Ți-ai pierdut toți dinții, sărmame și vrei să mai muști și pe alții”). Procedul valorificat estetic de Alecsandri este aici înscenarea aproape dramatică, cu tablouri ce pot fi îndelung contemplate, având un aspect oarecum static.

Și în *Dridri*, roman neterminat, ceea ce impune cititorului este evocarea de epocă. Alecsandri, ca și Balzac în literatura franceză, inventariază mobilierul, descrie interioare, reconstituie detalii de vestimentație, făcând, chiar, un elogiu al exoticii și feericului de interior: „Camera persiană era îmbrăcată pe pereți cu stofă citarie de Brusa și pe parchet cu un covor de Smirna, care producea sub picioare efectul unui gazon molatic. În unghiurile lui se rotunziau patru divanuri acoperite cu șaluri în dungi de diferite colori. O lampă de argint de formă înaurească se colora din mijlocul tavanului și răspândea o lumină misterioasă în acel cuib de visuri orientale”.

În antiteză cu acest gust al interioarelor somptuoase, Alecsandri evocă și cadre ale vieții țăranilor, ale meșteșugarilor ori chiar ale hoților, cu o peniță ce transcrie pitorescul unor detalii și întâmplări senzaționale.

Mărgărita, nuvela cu sugestive elemente ale unui posibil portret al artistului în tinerețe, adică „în acea epocă frumoasă unde iluziile, ca un cârd de păsări primăveroase, zboară în calea omului și-l îngână cu melodii încântătoare”, speranțele eroului fiind atașate de ideea „de a fi unul din pionierii civilizației în patria lui”, acest fapt nemaînmânând, totuși, ignorarea plăcerii de a se urca din când în când „într-un cupet

de noiagiu”, pentru „a se duce întins la Napoli sau aiure”.

La castelul doamnei Dorian și al fiicei sale, Mărgărita, femei având amândouă „tipul distins al adevăratei aristocrații”, Alexis cucerește fără dificultate simpatia celor ce-i ascultă „conversația fină și variată”, entuziasmul istorisirilor, incidentele din timpul voiajurilor sale îndepărtate.

La moșia Mărgăritei peisajul este prezentat transfigurându-se sub influența sentimentului: „După o rătăcire prelungită prin aleile și prin desimea parcului, el căzu pe o laiță la umbra unui stejar bătrân și urcă în zadar să aline bățile inimii sale, minutele-i păreau lungi, verdeața naturii posomorâtă, cântecul păsărilor monoton, când deodată, prin un efect magic totul se înveseli în ochii lui, căci Mărgărita intrase în grădină. Îmbrăcată într-o rochie de gază albă, tânăra femeie venea iute prin o alee năsipită și strălucea ca o apărire cerească în umbra deasă a copacilor”.

Se știe că în fibra personalității artistice și existențiale a lui Alecsandri se află o sinteză a orientului și a occidentului, sinteză ce transpare și în tabloul pitoresc și spiritual al civilizației românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, așa cum este figurat acesta în *Balta Albă*, în impresiile cu iz memorialist ale unui francez, ce transpune celebrul mit al „străinului” în literatura română: „căruța poștii și întâmplările neplăcute ce întâmpin pe drum și în satul de la Balta Albă, mă fac a mă întoarce iarăși la ideea mea cea dintâi, și, în urmare, mă culc cu încredințarea că mă găsesc într-o țară sălbatică. Închipuiți-vă dar ce revoluție s-a făcut în creării mei, când, a doua zi dimineată, am văzut o mulțime de calesce evropienești pline de figuri evropienești și de toalete evropienești. Nu puteam crede că eram treaz și mă socoteam a fi față la vreo fantasmagorie nepricepută”.

Priveliștile de la Balta Albă au un caracter pitoresc și sunt desemnate într-un colorit foarte diversificat: „Pe marginea unei bălți late zării deodată un soi de târg ce nu era târg, un soi de bălci ce nu era bălci; o adunătură extraordinară, o înșiruire neregulată de corturi, de căsuți de scânduri, de vizunii, făcute de rogojine, de brașovence, de cai, de boi, de oameni care informa de departe una din priveliștile cele mai originale de pe fața pământului”.

În proza lui Vasile Alecsandri descrierile cadrului natural au un rol extrem de important și o finalitate estetică incontestabilă, ele conferind, de altfel, acestui domeniu al scriitorului, particularitatea cea

mai izbitoare.

Rătăcirile pe drumurile largi, în acea stare de spirit specifică unei călătorii, alcătuită din libertate deplină, din aspirația spre orizonturi nemărginite, din eliberarea de orice opreliști, provoacă autorului efuziuni de un intens lirism, neocolit de accente patetice: „Lumea întreagă atunci era a noastră! Cerul era atât de limpede și de albastru, priveliștea în toate părțile se arăta atât de veselă și măreață, toată firea ne zâmbea cu un farmec atât de dulce! Ce ne păsa nouă!... În ceasul acela nime dintre noi nu și-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron...” (*O plimbare în munți*). Alteori, cugetul scriitorului se deschide avânturilor sublime („Din toate părțile tot înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decât ești”).

Se poate afirma, pe bună dreptate, că Alecsandri este întâiul nostru prozator ce deține o paletă bogată și trăsături precise în conținuturi. Pe de altă parte, scriitorul posedă instinctul viziunilor ample, panoramate în proporții grandioase, precum în descrierea vârfului Grohotișului sau a văii Bistriței, în *o plimbare în munți*.

În același timp, în descrierea misterului nocturn, al farmecului înserării, al magiei ce cuprinde lumea odată cu estomparea treptată a luminii scriitorul vedește un suflet ce surprinde cu acuitate îmbinarea de realitate și fabulos, dar și muzicalitatea înfiorată, tainică a lumii: „Nu voi uita cât oi trăi acea plimbare fantastică. Prin întunericul codrului toate lucrurile lua o privire spărioasă sub razele luminii fanarului: iar mai ales umbrele noastre, prin mișcările lor deosebite, producea o fantasmagorie cumplită. Ori încotro ne uitam, părea că se ridica înaintea noastră tot urieși; mii de arătări trecea iute aproape de noi, fugea de se ascundea în fundul codrului și apoi iar se perea în văzduh. Freamătul frunzelor avea un suflet misterios care da fiori și mă făcea să-mi închipuiesc că auzeam șoaapte jalnice din altă lume”.

Evident, Alecsandri are, alături de aceste imersiuni în lumea fantastică a nocturnului, și unele narațiuni marcate de umor și de ironie, semn al lucidității și al ludicului, al raționalității ce și-a pus amprenta asupra spiritului scriitorului.

Astfel, după evocarea aceluia peisaj încărcat de magia tenebrelor, Alecsandri adaugă, nu fără maliție: „Se vede că foamea are multă înrăurire asupra închipuirii; sfătuiesc dar pe poeții noștri să facă dietă douăzeci și patru de ceasuri, când or vrea să se apuce de vreo compunere”. Alteori, scriitorul recurge la calambururi, la jocuri de

cuvinte; astfel, în timpul plimbării prin munți, o turmă de boi „voia numaidecât să ne arunce cu coarneau în Bistrița, sub cuvânt că boii trebuie să aibă pasul asupra boierilor și feciorilor de boieri, fiindcă ei au fost feciori de boi ieri și că astăzi sunt boi întregi”.

Aleksandri nu ignoră niciun aspect al naturii, fiind extrem de sensibil la farmece și la pitorescul cadrului, ochiul lui știind să fixeze forme, reliefuri, accente văzute uneori pentru prima oară. Privind panorama Bistriței de pe vârful grohotișului, scriitorul realizează o descriere în care detaliul nuanțat, de o delicatețe extremă, și ansamblul grandios se contopesc armonios: „Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică; iar în fundul văilor, unde pâcla era deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriței ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea, din minut în minut mai lată și mai limpede; și deodată, când soarele s-a ivit pe cer, umplând toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriței au steclit ca o panoramă cu râul său rapide pe care se cobora vreo câteva plute, cu munți înalți și tufoși ce o împregiură, cu satele sale, semănate pe costise ca niște jucării”.

Dar pentru că această expresivă descriere, ce desemnează negura răsăritului, surprinzând lumea în momentul ei auroral nu i se pare suficient de plastică scriitorului, acesta atașează cadrului evocat și comentariul său exclamativ, entuziast, notat în tonalitate retorică, de un patetism cu totul romantic: „Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată priveliște! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tâlmăcească, s-au răsuflat prin vreo două duzini de A! și de O! carele s-au ridicat spre cenuri ca niște imne de laudă”.

Atunci când ajunge în fața Ceahlăului, descrierea ia, pentru un moment, o formă retorică, folosindu-se comparația nobilă, precum în fragmentul în care autorul se evocă pe sine, împreună cu tovarășii săi, „șovăind pe la guri de prăpăstii adânci, ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului”, sau mânuind cu abilitate alegoria, ca în pasajul în care Ceahlăul îi apare ochiului impresionat de sublimul naturii ca un „urieș ce și-ar fi întins capul pe deasupra munților ca să primească apusul soarelui”.

De asemenea, atunci când contemplă vârful Panaghiti, în momentul în care profilul acestuia se desface din umbră, unul dintre eroi pare să recunoască „oarecare asemănare între el și întreaga lege

creștinească care au ieșit din întunecimea păgânismului plină de lumina adevărului...”

Călătoria în Spania și Africa pe care Alecsandri o efectuează în anul 1853 este un pretext pentru exercitarea talentului vizual al autorului. Lumina puternică a sudului, formele apolinice scăldate în razele soarelui, fac să apară pe paleta peisagistului culori foarte vii, mișcări dinamice și, totodată, note de profunzime. Stânca Gibraltarului i se înfățișează, de pildă, scriitorului „încinsă cu un brâu de nori trandafirii în vreme ce creștetul ei alb se scaldă în seninul albastru al cerului și poalele sale în albăstrimea valurilor (*Călătorii*).

În fața priveliștii Tangerului, scriitorul configurează un tablou panoramic, cu alternanța suprafețelor albe ale locuințelor și a celor închise la culoare ale caselor consulare, surprinzând cu acuitate detaliile peisajului, prin tușe cromatice de o extremă rapiditate și mobilitate: „Albeața pereților și lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi întreruptă prin câțiva copaci, prin coloritul minaretelor și locuințelor consulilor Europei văpsite în galben, vânat, pembe și verde”.

În drum spre Tetuan, Alecsandri admiră „verdeața codrilor, zidurile albe ale Tetuanului, stâncile roșii de pe creștetul dealurilor, albăstrimea cerului și a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui”. Atunci când nu notează culoarea caracteristică, scriitorul reține efecte de lumină, „jocul luminii focului pe frunzele copacilor și pe figurele păzitorilor noștri” sau grupuri pitorești de contrabandiști, fizionomii patibulare la „lumina unei lampe care răspândește mai mult fum decât raze”, spectacol „de multă originalitate pentru un pictor”.

Se poate spune că această operă literară, *Călătorie în Africa*, nu este un simplu jurnal, ci e structurată pe un sistem narativ organizat pe principiul *Decameronului*. În orașe, scriitorul fixează, în culori foarte vii, pregnante, arhitecturi fastuoase sau furnicarul străzilor, din care se desprind scene ale unui pitoresc barbar.

Astfel, în piața Tangerului, scriitorul observă „două rânduri de dughene, adică de vizunii strâmte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calembec în mână. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate; fizionomiile lor păstrează o nemișcare absolută, cât nu trece nimic pe lângă dânșii, dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep

a striga: agiargel, agiargel. Setea câștigului înreie acele mașini acoperite cu pete zvântate la soare și le insuflă niște mișcări atât de deșănțate, niște gesticulări atât de hrăpitoare, încât îți vine a te crede într-o menagerie de orangutangi”.

Tabloul nu se încheie aici, pentru că, mai târziu, este redată mulțimea indigenilor certându-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului și ceata monstruoasă a nebunilor care se agită în forfota pieții, șantunii care aleargă sărind, tremuriciul care zbiară ca o capră, muzicantul care cântă la instrumente tradiționale și exotice. Totul se desfășoară sub soarele fierbinte al Africii, într-o galerie confuză de chipuri și de voci, plină de viață, dinamism și picturalitate policromă.

Astfel de pagini seamănă cu acelea în care Flaubert caută să reconstituie viața vechii Cartagine. Dintr-un astfel de spațiu exotic, de un pitoresc extrem, extrage Alecsandri descrierea întrecerii pe cai a arabilor, în pasaje în care autorul, cu o frază bogată în general în adjective, renunță în cea mai mare măsură la calificări, utilizând numai verbe, tocmai cu scopul de a intensifica dinamismul scenei: „Arabii învăluți în burnuzuri albe de lână sunt împărțiți în două cete care se izbesc una în contra alteia, în răpegiunea cailor, se chitesc din fugă cu șuşanele lungi, trag, se depărtează, încărcând din nou armele lor, fără a se opri, apoi se întorc de ieu parte la acest simulacru de război. Unii învârtesc şuşanele pe deasupra capului scoţând din gât chiote furioase şi dau foc printre urechile cailor; alţii, simulând o goană din partea duşmanilor, se culcă pe coada armăsarilor şi, aşa, plecaţi, împuşcă în urma lor; alţii, mai dibaci, aruncă armele lor înainte, ca nişte djeriduri şi, aninându-se cu mâna stângă de coamă, se pleacă până la pământ de le culeg de jos...”. Descrierea scenei, atât de plastică, e însoțită apoi de comentariul scriitorului, care se simte obligat de a-și traduce sentimentul, de a-și explica emoțiile, de a da un contur raționalizant trăirii.

Atunci când, în timpul călătoriilor sale, prin care își face apariția în literatura română simțul exotismului, Alecsandri își întoarce privirea de la ceea ce este specific locului, pentru a se orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său este la fel de disponibil, la fel de atent la nuanțele înfățișărilor lumii.

Se pot găsi, în paginile călătoriilor lui Alecsandri, viziuni ale apusului de soare, cu revelarea ultimelor raze, pe unde „ca niște săgeți

de aur, cu umbrele luptându-se cu lumina și ridicându-se pe poalele dealurilor”, cărora le urmează, precum într-o descriere a lui Chateaubriand, redarea stării morale provocate de contemplarea peisajului: „Era acum ceasul tainic când toată natura se pregătește pentru odihna nopții, ceasul în care sufletul se pătrunde de o dulce melanholie și se înalță pe plaiurile cerești de merge să se închine lui Dumnezeu”.

Alteori sunt descrise nopțile cu stele căzătoare care „păreau că lunecă ca niște mari brilianturi din vârful Pirineilor”. Călătorul e dus de diligența rapidă, cu „fanarele trăsurii aruncând înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcând în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dâșii ca niște balauri negri”.

Amiaza africană este descrisă cu un simț foarte just al proporției și al culorii, în observații obiectivate: „Plantele își beau umbra și materia întreagă înotă, într-un ocean de lumină înflăcărată”. Nu lipsește, din această reușită estetică cu caracter generic nici răsăritul lunii, descris de autor printr-un ansamblu de procedee din recuzita romantică (metafore și comparații intense, cultul antitezei etc.): „Palida făclie a umbrelor se ridică în orizont cu numerosul său cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mijlocul curții sale de dame elegante”. O senzație termică introduce oarecare viață în tabloul marcat, într-un anumit sens, de convenționalitate: „O dulce răcoreală adie împregiurul nostru și ne îmbată de plăcere, făcând a crede că pe lângă noi fâlfâie aripile nevăzute ale genilor de noapte”.

Vasile Alecsandri insistă asupra întruchipărilor și formelor fantastice pe care natura le primește adesea. Cuvinte precum „fantastic”, „fantasmă” revin cu o frecvență obsedantă în scrisul său. Umbrele nopții se zăresc ca „fantasme din altă lume”.

În timpul călătoriei cu diligența „tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic”. Autorul are impresia că se găsește în „împărăția fantomelor”. Această translație în plan fantastic a unor aspecte ale realului dovedește din plin că simțul de observație pe care Alecsandri îl cultivă cu ardoare se împletește cu impulsul transfigurativ, cu fantezia creatoare.

Prozatorul privește societatea timpului său cu sarcasm și ironie, observând contrastul dintre aparență și esență pe care îl oferă spectacolul acestei lumi, cu centrul orașului Iași luxos și înconjurat de țigani în zdrențe. Pe de altă parte, scriitorul e exasperat de

deznaționalizarea orașului.

Atunci când nu e solicitat de indignare ori de sarcasm, Alecsandri își vedește calitățile de colorist robust; își regăsește umorul și verva epică, atunci când găsește principala trăsătură caracteristică a Iașilor în... tină: „Ieșanul este o ființă amfibie, care trăiește jumătate din viața lui pe uscat și care înoată în tină cealaltă jumătate. Viață plăcută și vrednică de dorit. Noi o recomandăm tuturor iubitorilor de trai molatic”.

Pe de altă parte, observatorul social necruțător care e Alecsandri își manifestă simpatia pentru o singură clasă, pentru țărănime, clasă socială care este elogiată pentru că nu și-a părăsit portul, obiceiurile și tradițiile, limba și datinile, „deși tristețile întâmplări ce au trecut peste țară au apăsât mai mult asupra lor”.

În proza *Borsec*, din 1845, umorul prozatorului fusese stârnit mai ales de jocul de marionete al pacienților, adunați într-o procesiune lentă, constrânși de boală să ingurgiteze licoarea infectă și vindecătoare. Ambianța favorabilă povestirilor pline de fantezie este sugerată de o secvență unde ni se spune că, iarna, pe lângă plăcerile balurilor, plimbărilor cu sania, concertelor și teatrelor, există și desfătarea încercată în fața priveliștii focului din sobe: „Dulci sunt minutele în care poetul culcat pe un jâlț, dinaintea unui jăratnic bogat, își simte trupul pătruns de o plăcută căldură, în vreme ce închipuirea lui plutește în visuri misterioase și dă viață întâmplărilor trecute”.

Se mai poate reține ideea că atracția pentru peisajul mediteranean, plăcerea varietății peisajului, gustul înscenării unor decoruri exotice somptuoase, buna dispoziție a unui spirit eminentemente contemplativ și epicureic sunt ideile și intențiile artistice care întrețin notațiile lui Alecsandri din Africa, din Tanger, dar și cele din sudul Franței sau Gibraltar, oferindu-ne încă o mărturie despre temperamentul solar al scriitorului.

Se poate aprecia că Alecsandri și-a găsit climatul optim, ideal, electiv, în spațiul mediteranean. Ca și înainte, propensiunea spre fantastic, spre reverie, spre evaziunea în imaginar este urmată de observația obiectivă, de notația faptului concret: „De ar putea cineva să stenografieze toate gândurile care trec prin mintea omului într-o noapte frumoasă de călătorie ar produce volume întregi de idei înalte și de prostii”.

Alecsandri a fost un contemplator al peisajului și al făpturii

umane, atent la detaliul fizionomic și vestimentar, la particularitățile moravurilor și locurilor exotice, la aspectele arhitecturale dar și la sugestivitatea caracterelor întâlnite în călătoriile sale.

CAPITOLUL X

LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ ÎN PROZA PAȘOPTISTĂ ȘI POSTPAȘOPTISTĂ

COSTACHE NEGRUZZI

Născut în 1808, în comuna Trifeștii Vechi, jud. Iași, mort la 24 august 1868, la Iași. Începuturile sale literare cuprind traduceri din franceză și limba greacă. Negruzzi sprijină apariția gazetei „Albina românească”, a lui Asachi și participă activ la viața cultural-artistică a vremii. Colaborează la „Gazeta Teatrului” din București, corespundează cu Heliade-Rădulescu, e membru al Societății Filarmonice. În 1840 publică capodopera sa, nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanu*, în „Dacia literară”. E unul dintre animatorii revistei „Propășirea” (1844). În 1840 e director, împreună cu Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu al Teatrului național din Iași, iar în 1853 tipărește revista „Săptămâna”.

Opiniile lingvistice ale lui Costache Negruzzi sunt exprimate mai ales în corespondența sa. Astfel, în două scrisori adresate lui Heliade, Negruzzi se pronunță pentru românizarea parțială a neologismelor, însă de pe poziții conservatoare. Uneori, el nu este de acord cu introducerea neologismelor în cazuri în care există cuvinte românești (de exemplu, el propune să se spună nu *delicios*, ci *desfătător*, nu *ruină*, ci *năruire*).

În urma acestor observații, Negruzzi trage concluzia utilității și a necesității unui dicționar al limbii române, în care ar trebui să se înregistreze și formele dialectale (coșciug-sicriu, gâde-călău, cioc-plisc).

De asemenea, Negruzzi critică tendința de grecizare și franțuzire a limbii române în Principatele Române, apreciind, pe de altă parte, eforturile filologilor ardeleni, care mai păstrează, după cum remarcă Negruzzi, influențe maghiare și germane în scrierile lor. Deși subliniază meritele lui Heliade, Negruzzi arată că, după revoluția de la 1848, s-a ajuns la un jargon latino-franco-italian, foarte păgubitor pentru evoluția limbii române.

În aceeași perioadă, Negruzzi susține necesitatea unei ortografii unice pentru toți românii: „Ar fi de dorit ca din toate provinciile

României, alegându-se câte un filolog, să se alcătuiască un comitet, care să stabileze odată ortografia și prozodia noastră (...). Credem în originea limbii române și mărturisim literele străbune, dar nu ni plac inovațiile nepotrivite cu natura limbii”.

Pe de altă parte, Negruzzi cerea eliminarea consoanelor duble, înlăturarea lui *u* în finalul cuvintelor, această vocală folosindu-se doar pentru a distinge singularul de plural, eliminarea sufixului – *ciune* și a unor forme aberante (*apt, captiv*, pentru *act, activ*).

Spre deosebire de unii puriști extremiști ai acestei epoci, Negruzzi este de părere că elementele lexicale slavone nu pot fi eliminate din limbă, pentru că ele s-au încetățenit în spațiul limbii române, au căpătat, astfel, organicitate. De asemenea, Negruzzi militează pentru ideea că orice limbă se formează în mod natural, iar slavonismele nu au fost impuse, ci asimilate treptat, contribuind la configurarea unei trăsături particulare a limbii române.

Ideile teoretice pe care le-a exprimat Negruzzi conțin sugestii realiste, în concordanță cu evoluția firească a limbii. În corespondența sa, scriitorul a adus o contribuție importantă la evoluția limbii române literare; el a combătut toate exagerările (latinismul, purismul, italianismul, sau arhaizarea cu orice preț).

Cu o deosebită artă expresivă, Negruzzi a știut să proporționeze elementele limbii române vechi cu cele ale limbii populare, înregistrând însă, cu aceeași abilitate lingvistică, neologismele, ca expresie a noutăților epocii.

Poate într-o măsură mai mare decât alți scriitori contemporani moldoveni, Negruzzi a încercat să-și apropie cât mai mult exprimarea de vorbirea literară din Muntenia, contribuind astfel la unificarea loimbii române literare. Încă în anul 1836, Costache Negruzzi îi scria lui Heliade: „să mă scriți în numărul prenumăraților Societății Filarmonice ca membru ajutător și conlucrător, cu încredințarea că mă voi sili a contribui spre folosul literaturii și al teatrului”.

Din majoritatea scrisorilor lui Negruzzi se desprinde concepția unei limbi pure și frumoase, folosită și în scrierile vechi bisericești; considerația lui negruzzi pentru limba și literatura română veche se reflectă și în stilul său personal. În operele de inspirație istorică, Negruzzi utilizează, pe lângă vocabularul de nuanță populară, care predomină, numeroase expresii din cronici sau din textele religioase.

Alături de formele limbii vechi, limba operelor lui Negruzzi

conține și expresii moldovenești care dau savoare stilului său. Cursivitatea narațiunii, oralitatea stilului, precizia descrierilor fac din paginilor de proză ale lui Negruzzi modele epice pentru scriitorii acestei perioade. La scriitorii grupați în jurul revistei „Dacia literară” se poate constata tendința folosirii unei limbi literare expresive, care să se întemeieze pe vorbirea populară. Secolul XIX a fost epoca marilor primeniri și reforme din care avea să se nască limba română literară contemporană.

Primul său volum publicat e *Păcatele tinerețelor*, în 1857.

Negruzzi e primul prozator român complet și complex, de o deosebită disponibilitate tematică și stilistică, cu o viziune totalizantă asupra posibilităților epicului. Scriitorul este un precursor și un model nu doar în ceea ce privește nuvelistica, dar și în privința eseului, a prozei epistoliere sau a memorialisticii.

În domeniul prozei, Negruzzi publică, în 1837, nuvela *Zoe*, cu subtitlul *o alergare de cai*. Această operă ilustrează o capacitate de expresie predominant romantică, preferința pentru conflictele melodramatice, generate de pasiunile extreme ale unor personaje antagonice. În această nuvelă sunt foarte relevante schimbările frecvente de planuri narative și accentele ironice, mai ales din finalul operei, prin care prozatorul își relativizează propriul demers narativ.

În ciclul epic *Negru pe alb* (*Scrisori de la un prieten*) din volumul *Păcatele tinerețelor* (1857), Negruzzi prefigurează literatura eseistică a lui Odobescu, prin simplitatea și disponibilitatea expresivă. În același volum din 1857 se află impresii de călătorie (*Plimbare, Pelerinagiu*), anecdote (*Statistica lupilor, Istoria unei plăcinte*), biografii (*Un poet necunoscut – D. Scaviński*) sau fiziologii literare (*Fiziologia provincialului*).

Negruzzi a fost, de asemenea, interesat de alcătuirea unui repertoriu dramaturgic național, de problema creării unei limbi literare comune și unitare, pe temeiul cărților vechi, religioase sau laice, dar, în același timp a cules și cercetat literatura populară, publicând, în 1840, studiul *Cântece populare ale Moldovei*.

Costache Negruzzi a reușit să îmbine în proza sa tonalitatea romantică și locul privilegiat acordat eroilor de excepție cu folosirea documentelor istorice, cultivarea „micilor fapte adevărate” recurgând la tipizarea realistă. Ideea de material documentar, de mărturie veridică reprezintă nucleul semantic al prozei lui Negruzzi,

documentul suplinind, astfel, deficiențele de invenție epică.

Din acest punct de vedere, memorialistica sa este foarte ilustrativă. Marea majoritate a textelor grupate sub titlul *Negru pe alb* pornesc de obicei de la unele foiletoane și știri din publicistica vremii. E vorba de fapte aparent banale, de oameni și întâmplări ce oferă scriitorului prilejul de a alcătui un comentariu scris cu dezinvoltură, îmbinând lirismul cu descrierea obiectivă a atmosferei, elementul dramatic cu reflecția (Ex.: *Fiziologia provincialului, Păcală și Tândală, Istoria unei plăcinte, Un protest de la 1826* etc.). Scrisorile lui Negruzzi înfățișează un peisaj divers de la reportajul memorialistic la polemica vehementă, de la discuțiile filologice la critica literară.

Boierimea e privită de Negruzzi cu un ochi critic și satiric. Scriitorul consideră că înalta societate străbate o perioadă de tranziție rapidă, în cadrul căreia demnitatea umană e degradată, între indolența orientală și cosmopolitism, dorința de preluare grăbită a ideilor și elementelor de civilizație occidentală. În schița *Ochire retrospectivă*, de exemplu, rechizitoriul făcut boierimii se ridică la tonalități de o extremă vehemență, într-un tablou viu colorat, în care se amestecă pitorescul și satira, costumația de carnaval și caricatura foarte expresivă.

Păcatele tinerețelor ni se înfățișează ca o retrospectivă imaginară, selectată de autorul însuși, un scriitor ce are conștiința vocației sale. Ciclul *Negru pe alb* este după, E. Lovinescu: „prilej de a vorbi de orice, (...) sub o formă cât mai liberă (...), cu un aer de nepăsare, de diletantism, fugind de orice argumentație mai strânsă și de tot ce ar putea părea pedantism”.

Aceste texte sunt adevărate modele ale stilului publicistic, ce ne dezvăluie o filosofie a vieții, foarte revelatoare pentru om, cetățean dar mai ales pentru artistul C. Negruzzi.

Capodopera lui Negruzzi este nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, publicată în primul număr al revistei „Dacia literară” (1840). Subiectul e preluat din cronica lui Grigore Ureche și înfățișează o Moldovă slăbită de lupte interne și secătuită de boieri, în care autoritatea domnească era amenințată de interesele și intrigile boierilor. Chiar dacă împrumută ceva din concizia verbală, din expresivitatea aforistică a cronicarului, totuși, Negruzzi reconsideră viziunea asupra istoriei, raporturile dintre domnitor și boieri, reliefând figura personajului principal în spirit romantic.

Secvențele componente ale nuvelei au o simetrie deosebită, scriitorul reușind să distribuie efectele narative în mod gradat. În desfășurarea acțiunii, Alexandru Lăpușneanu, personajul principal, devine elementul constitutiv al textului. Spirit complex, integrat în mentalitatea și în contextul epocii, domnitorul guvernează autoritar, chiar despotic.

Autorul l-a caracterizat foarte pregnant prin cele patru replici așezate ca motto al nuvelei („Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau pe voi”, „Ai să dai seamă, Doamnă”; „Capul lui Moțoc vrem”, „Pre mulți am să popesc și eu”). Prin temă, conținut, caracterele personajelor și culoarea de epocă, *Alexandru Lăpușneanu* e o nuvelă romantică, însă prin luciditatea și veridicitatea evocării, prin obiectivitatea unor descrieri este realistă. Detașarea cu care prozatorul înfățișează evenimentele narative se conjugă cu arta portretului, definit prin psihologia sumară și prin detalii de fizionomie.

George Călinescu observa că Alexandru Lăpușneanu „ar fi devenit o scriere celebră ca și Hamlet dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observație psihologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă”.

Aspectele romantice, evidente, reies din alegerea subiectului (interesul pentru trecutul națiunii și pentru personajele ieșite din comun). Din această perspectivă, Lăpușneanu e redat ca un personaj demonic, cu manifestări uneori patologice, un caz de excepție, tragic și, în același timp, monstruos. Personalitate puternic individualizată, capabilă o vreme să-și afirme în mod exclusiv voința și libertatea extremă, tiranică, Alexandru Lăpușneanu e o fire imprevizibilă și labilă, un erou alcătuit din contraste foarte vii. Narațiunea este concentrată îndeosebi în părțile introductive ale capitolelor, mai ales în capitolele al doilea și al patrulea. Pasajele narative înglobează de multe ori și elemente de descriere (portrete, descrieri de interior, sau de natură).

Conflictul nuvelei este aproape dramaturgic, el fiind exprimat printr-o suită de scene violente, bine motivate și memorabile, atât prin tensiunea lor, cât și prin suportul psihologic bine conturat de autor. Tema nuvelei, structurată pe un scenariu istoric, e reprezentată de relația dintre pasiunile individuale și rațiunea de stat ori ordinea

destinului istoric.

Nuvela *Alexandru Lăpușneanu* este remarcabilă și prin îmbinarea unor elemente lexicale diverse, prin echilibrul compoziției, susținut și de regula celor trei unități, prin realismul atmosferei de epocă, dar și prin caracterul de erou excepțional al lui Lăpușneanu. La nivelul scriiturii se remarcă sobrietatea și concizia stilistică, atenția acordată detaliului relevant, înclinația autorului pentru „expresiile memorabile” dar și echilibrul și precizia frazelor. Creație remarcabilă a literaturii pașoptiste, nuvela *Alexandru Lăpușneanu* rămâne un model al genului narativ.

Contribuția lui Costache Negruzzi la dezvoltarea limbii și literaturii române

Născut în 1808 într-o familie răzășească, Costache Negruzzi poate fi considerat întemeietorul nuvelei istorice în literatura română. În perioada maturității sale creatoare, ce poate fi fixată între 1837 și 1844, Negruzzi colaborează la principalele reviste ale epocii („Curierul de ambe sexe”, „Dacia literară”, „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, „Propășirea”) și scrie cele mai importante opere literare din volumul *Păcatele tinereților* (adică *Amintiri din junețe, Fragmente istorice, Neghină și pălămidă, Negru pe alb*). Urmează, după *Aprodul Purice* (1837), nuvea sentimentală *Zoe*, schița cu caracter memorialistic *Plimblare*, anecdota *Rețetă*, portretul *Un poet necunoscut*, schița *Calipso*, povestirea parodică *Pentru ce țiganii nu sunt români*, povestirea *Au mai pățit-o și alții*, precum și câteva poezii.

Un moment crucial în evoluția scriitorului îl reprezintă anul 1840, când publică nuvela sentimentală *o alergare de cai*, nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanu* și schița *Fiziologia provincialului din Iași*. Se poate aprecia că Negruzzi adevărează temperamentul său clasic unor tendințe și impulsuri estetice romantice, valorificând, cu egală îndreptățire și cu egal efect literar, rațiunea și fantezia, satira și autoironia, sensibilitatea și observația directă. De aici rezultă și capacitatea scriitorului de a scruta conștiințe, de a observa caractere și de a sonda psihologiile oamenilor, dar și lirismul reținut, înlocuirea notației subiective prin impersonalitatea unor asociații de ordin erudit.

Din folclor, descoperit prin intermediul romantismului, Negruzzi reține mai cu seamă observația morală, cristalizată în tâlcul paremiologic (*Păcală și Tândală*), cu o jovialitate rabelaisiană, ce va fi

continuată mai apoi de Anton Pann și de Creangă. Mai târziu, între 1844 și 1857, activitatea literară a lui Negruzzi devine sporadică, ea reducându-se la câteva scrisori și încercări dramatice fără prea multe elemente originale, această activitate putând fi considerată încheiată odată cu apariția, în 1857, a volumului *Păcatele tinereților*.

Printr-o mare parte a operei sale, mai ales prin proza sa, Costache Negruzzi este nu doar un creator autentic, dar și un inovator, un clasic al epocii romantice, comparabil, poate, în literatura franceză, cu Prosper Mérimée. Negruzzi e, înainte de toate, un prozator ce nu se mărginește, precum mulți dintre scriitorii contemporani lui, la anecdotă și la memorii, creând opere literare de o mare varietate tipologică și stilistică.

Se știe că înaintea lui Negruzzi s-a scris o proză de interes istoriografic, omiletic sau hagiografic, legende istorice (Neculce), scurte povestiri (Iordache Golescu) sau un foarte interesant memorial de călătorie (*Însemnare a călătoriei mele* de Dinicu Golescu). Fără îndoială că Negruzzi va valorifica exemplul și experiența înaintașilor săi, dar, și sub influența literaturii europene a epocii, va căuta să găsească și alte modalități literare, încă neîncercate la noi.

Costache Negruzzi se plasează în rândul primilor scriitori romantici de la noi. Natură cumpătată, discretă, stăpân pe o disciplină interioară foarte severă, ce îi cenzurează confesiunile prea abundente și care, în locul exprimării patetice a propriilor stări afective, preferă observația exactă a realității exterioare, însuflețită de instinctul său ironic, Negruzzi trăiește mai mult în afară decât în propriul sine, observând cu o rară acuitate natura și omul în manifestările lor cele mai contradictorii ori mai nuanțate.

În acest fel, predispozițiile sale spre cumpănire a expresiei, spre echilibru și coerență compozițională îl fac să introducă și o notă de jovialitate, de umor, acolo unde romanticii s-ar fi complăcut în atitudini elegiace ori în tonalități retoric-pesimiste: „Am petrecut mulți ani la țară, am trăit și mai mult în mijlocul orașelor. Aici precum și acolo am văzut de aproape oamenii și lucrurile”. Obiectul descrierilor scriitorului este, cu precădere spațiul experienței sale directe, după cum metaoda sa este aceea a unui memorialist, a unui scriitor ce nu încetează să-și sondeze propriile străfunduri lăuntrice, să transcrie gesturi și întâmplări ale trecutului, într-o scriitură febrilă uneori, rece alteori, de o rară expresivitate întotdeauna.

Prima nuvelă, *Zoe*, apărută în „Curierul de ambe sexe” cu subtitlul *Noutate istorică*, în noiembrie 1837, îmbină observația și analiza de esență clasică a pasiunilor și temperamentelor cu o intrigă senzațională. Nuvela e construită pe un contrast izbitor între angelitatea sau demonismul eroilor, trăsătură tipic romantică, ca și mixtura socială ori exaltarea limbajului patetic al sentimentelor foarte vii.

În *Păcatele tinereților*, nuvela *Zoe* e datată 1829 și așezată în ciclul *Amintiri din junețe*. Nuvela a avut un oarecare ecou, căci Ion latina publică în 1847 drama în trei acte *Zoe*, cu o lungă dedicație către aga Constantin Negruzzi.

O alergare de cai, a doua nuvelă din ciclul *Amintiri din junețe*, publicată în „Dacia literară” în 1840, dar datată 1837, vădește un sensibil interes pentru arta compoziției, dar și în adaptarea tehnicii dramatice, procedeele scenice la domeniul prozei. Astfel, de la tonul melancolic și patetic, scriitorul trece foarte rapid la satiră și umor. Acțiunea este plasată pe hipodromul din Chișinău, în anul 1833, spațiu descris cu minuțiozitate și cu o preferință vădită pentru culoarea locală.

Au mai pățit-o și alții, a treia nuvelă din *Amintiri din junețe*, publicată în „Curierul de ambe sexe” (1839), debutează cu o descriere a contrastele pe care le înfățișa Iașul, „îmbrăcat jumătate cu frac și jumătate cu șalvari roșii”. Această descriere are rolul de a servi drept introducere a istoriei postelnicului Andronache Zimbolici. Subiectul nuvelei amintește de vechea nuvelă italiană, cu peripeții și aventuri galante, cu tentă moralizatoare, dar amintește deopotrivă și de comedia clasică. Zimbolici, flăcău tomnatic s-a căsătorit cu o fată inocentă, Agapița, care, după părerea lui Zimbolici, nu vrea să ajungă nici dansatoare, nici scriitoare, nici cântăreață, ci doar cultivă flori și citește din *Emil* al lui Rousseau.

Scena finală este de un mare efect, comic și scenic deopotrivă. Vrând să probeze inocența Agapiței, Zimbolici își conduce oaspeții în fața iatacului acesteia și, dând la o parte o perdea, își arată soția în brațele unui tânăr, care în cele din urmă fuge pe fereastră. Andronache se consolează, în finalul nuvelei, cu vorbele, memorabile, ce dau chiar titlul creației: „Au mai pățit-o și alții”.

În povestirea *Toderică*, eroul, un jucător de cărți talentat, preferă stosul și între prietenii săi se află același Andronache

Zimbolici. Toderică sărăcește la cărți pe doisprezece cuconași care devin haiduci, apoi, ruinat el însuși, se retrage la o mică răzeșie unde trăiește din vânat.

După ce Mântuitorul îi blagoslovește cărțile, el revine la Iași. „Pungind” pe cei mai mari boieri, Toderică dispare o vreme din țară, dar, chinuit de remușcări, se hotărăște să se întoarcă spre a salva sufletele celor doisprezece haiduci din iad. Coborârea în infern se realizează printr-o mină de sare părăsită din Târgu Ocnei. Bătând la stos chiar pe Scaraoschi, Toderică ia sufletele fostelor lui victime și, după ce, prin alte meșteșuguri cu care fusese investit de Mântuitor, ține mai mult de o sută cincizeci de ani moartea în frâu, intră cu ele în rai.

Nuvelele de tinerețe ale lui Negruzzi sunt o ilustrare a talentului său narativ, a vervei sale epice, a capacității sale de a descrie și observa medii și caractere.

Interesantă este și evocarea primului profesor român al lui Negruzzi, ce avea un nas... antiromânesc, căci „las că era grozav de mare, dar apoi era cârligat, încât semăna mai mult a proboscida decât a nas”.

Alteori, descrierea nu zăbovește asupra fizionomiei prestabilite, trasă în chenarul unui caracter, ci caută să reprezinte redarea expresiei fugitive, a detaliului, a nuanței caracterologice, prinsă cu acuitate psihologică, precum în proza *Cum am învățat românește*, unde mamele asistă la examenul băieților lor, și, entuziasmate de neașteptata știință a acestora, sunt descrise suspinând de duioșie: „Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor, odată frumoși poate, dar acum stinși și împrejmuiți de un cerc purpuriu; aste lacrimi strecurându-se pe lângă zbârciturile nasului, ca pe niște uluce firești ajungeau sub buza de dedesubt, unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă”. În aceste rânduri se poate observa abilitatea de memorialist și de portretist a lui Negruzzi, capacitatea sa de a sugera caractere, ori de a surprinde oamenii în mediul lor de existență.

Ultimul ciclu al volumului *Păcatele tinereților* cuprinde, sub titlul *Negru pe alb* (*Scrisori de la un prieten*), proza memorialistică și foiletonistică scrisă de Negruzzi în tiparele genului epistolar.

Demn de interes e faptul că titlul ciclului a fost stabilit de Negruzzi într-o scrisoare către Vasile Alecsandri. Ciclul *Negru pe alb* debutează cu o scrisoare publicată în anul 1937 în „Alăuta

românească" (*Scrisoarea I, Preumblare*). Temperament echilibrat, mai curând clasic și moralist decât romantic, ironist subtil, Negruzzi percepe natura exterioară aproape numai noțional și raționalist, nu prin intermediul unor percepții imediate, ci, mai curând, prin intermediul reminiscentelor livești.

Pe de altă parte, natura nu este, pentru scriitor, un receptacul al reveriilor și al stărilor sufletești învolburate ale eroilor, cum era pentru poezii epocii. Negruzzi valorifică cu predilecție epitetul generalizant, scriind despre „bogate fânețe și mătăsoase semănături”, despre o „răcoroasă pajiște” și despre pârâul „ager”. Natura este, în fapt, privită prin prisma experienței estetice, sau e umanizată, redusă la proporțiile ființei umane, într-o descriere însoțită de comentariul ironic al autorului.

Una dintre cele mai plastice descrieri este aceea a văii Cracăului. Scriitorul recunoaște în peisajul ce i se înfățișează înaintea ochilor un motiv artistic ce ar putea fi valorificat de penelul unui pictor: „Artisul ar zugrăvi CON AMORE acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambele malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizont...”

Și în proza lui Bălcescu poate fi regăsit un astfel de tablou de natură transfigurat de fiorul artei. Dar, spre deosebire de Bălcescu, care, îmbrățișând cu o privire reliefurile monumentale ale Ardealului, rămâne un cuget încremenit cu fervoare extatică în blimității peisajului, Negruzzi, cu predispozițiile sale ironice, introduce la sfârșitul descrierii citate o comparație ce readuce cititorul în lumea efemeră a oamenilor. În acest fel, munții văzuți din valea Cracăului i se par scriitorului „tufosi și creți ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea”.

Altă dată, apa Moldovei e redată „ca o cochetă care, după ce face multe cotituri, în sfârșit lângă Roman vine de s-aruncă în brațele Siretului, amorezului ei”.

Cântecul privighetoarelor rătăcite în parcuri e evocat prin aceeași atitudine în care ironia se amestecă cu reminiscente livești: „Aici, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cânta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde câte o privighetoare pribeagă, în alee trasă cu sfoară, sloboade niște sonuri tânjitoare și regulate, ca muzica din *Califul din Bagdad*”.

Așezând între percepția sa și natură o perspectivă culturală și

artistică, Negruzzi regăsește comparația nobilă, adică acel tip de comparație menită să confere și oaspetelor prezente și actuale ceva din prestigiul lucrurilor și al evenimentelor care s-au consumat într-un trecut neprecizat, cu aură legendară.

Pe de altă parte, unele scrisori ale lui Negruzzi au un nucleu anecdotic, localizat și amplificat. Acesta este cazul subiectului *Scrisorii II (Rețetă)*, în care un tânăr din Iași, aflat în vilegiatură convoacă pe câțiva provinciali la un prânz, la care le oferă unele informații preventive despre sine: „Boieri, cucoane și cuconițe! Eu sunt de la Iași. Șed în casă cu chirie în mahalaua Păcurarii. Trăiesc din venitul unei moșioare ce am. Mă numesc B.B. Sunt holtei și n-am de gând să mă însor”.

Scrisoarea III (Vandalism) ia apărarea romanității și poporului român și denunță distrugerile, degradarea haotică a vestigiilor antice pe teritoriul Moldovei. În *Scrisoarea IV (Un poet necunoscut)*, biografia lui Daniil Scavinschi cuprinde, alături de unele ironii la adresa fanteziilor și bizareriilor poetului, și o secretă simpatie.

Exegeții prozei lui Negruzzi au observat că descrierea omului este mai puțin aluzivă, mai directă. Mai întâi e vorba de descrierea omului fizic. Un exemplu concludent este portretul lui Daniil Scavinschi, un ins cu statura „mai mică decât mică”, cu mustăți impunătoare care „ar fi fost de fală celui dintâi husar ungur”. Se poate presupune însă că imaginea fizică a lui Scavinschi e o reperкусиune a zugrăvirii caracterului său de veleitar, de literat ipohondric, un amestec grotesc și înduioșător de neuitat, produs deopotrivă al fanteziei, al ludicului grotesc și a unei observații obiectivate.

Scrisoarea V (Epurărie) conturează tiparul unui individ de o mare lașitate, ce-și justifică retractările prin sofisme. Astfel, el nu se bate în duel pentru că e preferabil să fie insultat decât răposat și „un purice viu face mai mult decât Napoleon mort”.

O adevărată capodoperă de ironie, umor și farsă este *Scrisoarea VIII (Pentru ce țiganii nu sunt români)*, cu reprezentarea figurii unui boiernaș de țară, Bogonoș, patriarhal, închistat în cercul ignoranței lui, asaltat de nenumărate prejudecăți.

Mult mai nuanțat, mai bogat în trăsături notate în mod direct e profilul boierului „ținutaș” din *Fiziologia provincialului*: „Provincialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii, înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint;

suba de urs, arnăutul și ciubucul sunt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaș; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită, favoriți stufoși și musteți răsucite, dar, pre lângă aceste firești podoabe natura, ca o miloasă mumă, a răspândit asupra-i și un «nu știu ce» care vorbește mai tare ochilor ispiți decât orice altă”.

Întrebarea pe care putem să ne-o punem este aceea dacă Negruzzi este și un pictor al omului moral, cu complexitatea trăsăturilor și reacțiilor sale imprevizibile. Fără îndoială că el nu este un moralist ce analizează, cu instrumente experimentale ori teoretice, în mod abstract mecanismele complicate ale pasiunilor umane.

Atunci când circumscrie ființa umană în realitatea sa internă, scriitorul află, de obicei, ființa socială, omul ca produs al mediului social și exponent al contextului, fie că este vorba despre boierul din provincie, de țărani, de proprietari ori de chiriași.

Caracterele tuturor acestor personaje nu sunt reprezentate prin intermediul analizei, ci prin datele și modalitățile intuiției, prin descrierea întâmplărilor în care oamenii sunt surprinși, prin reprezentarea gesturilor, comportamentului ori a vorbirii eroilor.

Atunci când provincialul ajunge la Iași, viața capitalei îl obligă la o modificare a propriilor deprinderi și gesturi, modificare de care ia cunoștință odată cu proba primului său frac: „Iată-l deci pe acest flăcău tomnatic, îmbrăcat cu un frac fără mânici, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pre la toate încheieturile cu cretă”.

Copilul de țăran încredințat boierului de la oraș devine numaidecât un individ „c-o livrea frumoasă, c-o jiletcă roșie și cu șireturi de fir, cu niște pantaloni galbeni și c-un frac nu știu mai cum, pe bumbii căruia afli marca stăpânului, ca să se cunoască că-i a lui, cum se cunosc boii din cireadă și caii din herghelie de pre «bourul lor»”.

În necrologul cerșetorului Lumânărică din *Scrisoarea XIII (Lumânărică)*, există o intenție de fiziologie literară, ori chiar de caracterologie, scriitorul înfățișând acest personaj, cunoscut odinioară în Iași ca un desăvârșit altruist, primind mila numai pentru a o împărtăși altora. Desigur, subiectul se situează la limita prozaicului. Lumânărică, cerșetorul a cărui cucernicie, simplitate și caritate sunt egalate doar de sărăcia sa desăvârșită, își caracterizează singur firea, răspunzând acelor care îl întreabă de unde este: „Nu știu, răspundea; știu numai că mama când m-a luat mi-a zis: «Niță, dragul meu! Să

cumperi lumânările și să le împarți pe la bisericile». Atâta știu să fac”.

O particularitate de seamă a prozei lui Negruzzi este umorul, râsul ce capătă adesea o amprentă critică ori o culoare satirică. O anecdotă savuroasă este *Scrisoarea XX (Statistica lupilor)*. Astfel, amenințați cu stârpirea, de o lege a ministrului de interne, Lupu Balș, lupii își reclamă de la acesta drepturile, în versuri: „Lup te cheamă și lup ești, / Lupii dar ce prigonești?”, fără însă a obține câștig de cauză, pentru că fondul cheltuit cu vânarea lor este de optzeci și șapte de ori mai mic decât prețul oilor pe care le-ar putea mânca.

O altă anecdotă este *Scrisoarea XXII (Istoria unei plăcinte)*. În câteva linii narative este surprins procesul de parvenire al boierimii de la începutul secolului al XIX-lea, și ridiculizată falsa evlavie, într-un refren popular („Cu iaurt și cu gugoășele, / Te făcuși vornic, mișele”).

Acțiunea anecdotei este plasată în vremea unui domnitor fanariot ce era mare „mâncău de plăcinte”, care dăruiește o vornicie pentru o plăcintă („Era un mare mâncău... Caimac, gugoășe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învârtite se îngropau în stomacul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineața – până a nu face divan – trata cu boierii săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă”).

Ultimele două scrisori cuprind proză memorialistică și turistică (*Pelerinagiu, Băile de la Ems*) și, aici, ca și în *Flora română*, o pledoarie pentru cultivarea florilor, Negruzzi crede că există corespondențe subtile între flori și oameni.

Plăcerea cu care se citesc amintirile și corespondența lui Costache Negruzzi este datorată echilibrului și cumpănirii expresiei și afectelor, ce-l împiedică pe scriitor să se pună pe sine într-o lumină prea puternică, în întreaga expresie patetică a stărilor sufletești.

Scrisorile fac din Negruzzi primul nostru prozator artist și livresc, scopul lor fiind, înainte de toate, unul estetic, iar intenția documentară convertindu-se într-o artă literară expresivă și rafinată, ce se conjugă cu o desăvârșită economie a modalităților stilistice. Negruzzi nu este, însă, numai primul nostru prozator modern de ficțiune, prin proza sa memorialistică, documentară, dar, pentru o anumită psingurul care poate fi amintit prin cotele valorice atinse.

Ca scriitor deplin confirmat de istoria literară, Negruzzi și-a legat numele de revista „Dacia literară”, condusă de Kogălniceanu, în care publică, în anul 1840, nuvela *Alexandru Lăpușeanu*, nuvelă care nu era doar o încercare de a desprinde din letopisețe pagini de istorie

și de a le transpune artistic, ci o compoziție bine articulată, cu caractere puternic individualizate și cu scene de intensă trăire dramatică.

Sunt prezente aici, în această nuvelă, în plină lumină, darul lui Negruzzi de a asimila stilul cronicarilor, de a re trăi în lumea de altă dată, dar și cunoașterea adâncă, verosimilă a cugetului omenesc, care nu se reduce la prezentarea comportamentului exterior. Din meandrele narațiunii se conturează figurile proeminente ale lui Alexandru Lăpușneanu, a domniței Ruxandra, a vornicului Moțoc, alături de ei apărând și personajul colectiv, cu reacțiile sale divergente.

Narațiunea este străbătută de un dramatism intens, în care se împletesc sentimente puternice (cruzimea, răzbunarea, viclenia, dar și duioșia, sobrietatea), derulându-se în linii austere și fără exagerări în alegerea cuvintelor: arhasimele, regionalismele și neologismele se găsesc într-un echilibru constant.

Ceea ce reușește să realizeze în chip foarte lămurit Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanu* este estomparea cu totul a propriei sale voci din narațiunea pe care o înscenează. În această nuvelă lipsește comentariul autorului, perspectiva sa asupra evenimentelor și a faptelor. Evenimentele relatate, nu naratorul, ies în prim-planul narațiunii. Impersonalitatea relatării a fost, cum se știe, unul dintre principiile esențiale ale realismului. Negruzzi a realizat cu deplină forță epică această normă a obiectivității și a impersonalității.

În *Alexandru Lăpușneanu*, scriitorul pune oamenii să vorbească și să se miște, relatează unele evenimente, descrie tablouri sociale și formulează, arareori, în termeni austeri, judecăți de valoare asupra personajelor sale și asupra situațiilor în care acestea se află. Între toate aceste elemente, scena cu caracter dramatic, dialogat domină ansamblul compoziției epice, încât aproape două treimi din economia nuvelei sunt ocupate de vorbirea personajelor, de dialoguri. Narațiunea nu intervine decât pentru a înfățișa evenimentele care prefigurează și explică unele scene dialogate. Pe de altă parte, cuprinsul spațiilor interstițiale se reduce în nuvelă la funcția și dimensiunile pe care le dețin în cadrul dramei.

Alexandru Lăpușneanu are, după cum s-a observat adesea, toate trăsăturile și finalitățile unei drame în patru acte, în care un conflict linear, necomplicat se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în derularea acțiunii, ca fiind menținută tot timpul sub ochii cititorului,

mai mult decât într-o construcție dramatică. De aceea, atunci când se revine, după pasajele narative, la scenele dialogate, este foarte persistentă impresia că se trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare estetică redusă la planul viu, dinamic, fundamental al creației.

Există în nuvela lui Costache Negruzzi și câteva tablouri mai puternic reliefate, mai bine precizate, cum ar fi tabloul măcelăririi boierilor. Dar, și aici, autorul nu intervine pentru a „spune”, ci pentru a „arăta”, nu pentru a fi ascultat, ci pentru a-și face cititorul să vadă: „Închipuiază-și cineva, într-o sală de cinci stânjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți de oameni ucigași și hotărâți spre ucidere, călăi și osândiți, luptându-se unii cu furia deznădejdiei și alții cu aprinderea beției. Boierii neavând nicio grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se împotrivi. Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacâmurile mesei se făceau arme în mâna lor; unii, deși răniți, se încheștau cu furie de gâtul ucigașilor și nesocotind ranele ce primeau, îi strângeau până îi înădușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața”.

Iată așadar că, făcând apel la puterea noastră de imaginație, autorul nu lasă nicio îndoială asupra intenției sale de a reprezenta și nu de a povesti. Și, pentru a-și susține această intenție, întregul pasaj e marcat, din punct de vedere al regimului verbal, de prezența indicativului imperfect. Datorită valorificării potențialităților stilistice ale acestui timp, totul pare a se desfășura înaintea ochilor cititorilor, felul în care boierii luptă, cad, se apără, se încheștează, pier, astfel încât, chiar moartea, care este în astfel de cazuri instantanee, are caracter durativ, e o acțiune ce se prelungește.

Deoarece înfățișează evenimentele în dinamismul lor, în mișcare, totul pare *văzut*. Tablourile descriptive nu se află deloc în opoziție cu scenele dramatice, dimpotrivă, ele se completează, conferind ritm și relief operei. Se poate, așadar, spune că în prim-planul nuvelei nu se impune nici povestitorul faptelor, nici povestirea lor, ci se află doar faptele povestite.

Rămân doar judecățile de valoare – foarte rare – ale autorului, prin care sentimentele, trăirile și punctul de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă realizată cu atâta obiectivitate, cu atâta spirit impersonal. Cu toate acestea, judecățile de

valoare ce caracterizează eroii și evenimentele nu sunt cu totul excluse de stilul realismului obiectiv. Caracterizările nu compromit puritatea reprezentării realiste, pentru că aceste judecăți de valoare, expresie a punctului de vedere al autorului sunt rare, în comparație cu întinderea nuvelei.

Toate aceste caracterizări sunt justificate, într-un anumit fel, prin faptele pe care le pregătesc sau prin limpezimea situațiilor înfățișate, încât însușirea lor de judecăți de valoare aproape nu mai este percepută de către cititorul care le admite ca pe niște aprecieri constrângătoare, ca acelea pe care ni le impune realitatea însăși, și nu punctul de vedere al interpretului ei.

Se poate afirma că rareori un scriitor s-a folosit mai mult de dreptul lui de judecată și pătrundere psihologică, altfel decât prin intuiția directă a modului în care oamenii acționează, gândesc sau vorbesc.

Echilibrul în propriile sale „antiteze” a fost benefic pentru scriitor. Într-o epocă de mari revărsări afective, de mari elanuri sentimentale, Negruzzi a știut să nu se entuziasmeze ușor și a înțeles că mai presus de jocul subiectiv al preferințelor stau privirea și înțelegerea realității. Scriitorul intuiuse că istoria are un curs obiectiv al ei, pe care sentimentele și trăirile noastre nu-l pot influența. Din acest echilibru afectiv și din această intuiție a sensurilor majore ale istoriei și a psihologiilor umane s-a născut nuvela *Alexandru Lăpușneanu*, capodoperă a epicii românești.

Se poate afirma, pe de altă parte, că toate întreprinderile lui Costache Negruzzi poartă amprenta lucrului bine făcut și atunci când a abordat domenii pentru care nu avea o înzestrare deosebită, trebuind doar să-și îndeplinească datoria de cărturar, de scriitor.

Impresionează, în cazul lui Negruzzi, raportate la volumul restrâns al operei, aria largă și diversificată a preocupărilor, ca și marile biruințe estetice. Negruzzi a scris aproape în toate genurile literare care își făceau simțită prezența în literatura română a timpului, încercând chiar și respirația amplă a epopeii. În proză, autoritatea sa este absolută și modernitatea scriitorului ni se dezvăluie în multiple dimensiuni. Fără îndoială că în *Alexandru Lăpușneanu*, dar și în alte opere ale sale, trăsăturile romantice se îmbină armonios cu cele realiste sau clasice, într-o sinteză epică de o indiscutabilă valoare estetică.

Arta personajului literar

Pentru că a scris *Alexandru Lăpușneanul*, Costache Negruzzi este considerat, pentru cititorii săi din alt veac, acel clasic al prozei românești care „șterge colbul de pe cronică bătrâne”, cum plastic îl definea Eminescu. Cu toate acestea, o astfel de reprezentare a omului și a scriitorului Negruzzi nu poate fi decât parțială și incompletă, pentru că lasă în umbră alte laturi edificatoare ale personalității sale, activitatea sa obștească, implicarea în marile evenimente ale epocii etc...

În nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, scriitorul îi pune pe oameni să se miște și să vorbească, relatează unele fapte, descrie cadrul social ori ambianța de epocă, formulează arareori, cu o oarecare rezervă, în termeni concentrați, dar cu atât mai plastici, unele judeca Ați de valoare asupra faptelor și asupra personajelor sale.

Dintre toate aceste modalități artistice, ansamblul construcției narative este dominat de scenele dialogate, de vorbele personajelor ce-și asumă anumite roluri în economia epică a operei literare. Astfel, două treimi din numărul de pagini al nuvelei sunt ocupate de dialogurile personajelor.

Relatarea epică, povestirea nu intervine decât pentru a reprezenta evenimentele care prefigurează și explică scenele dialogate. Pe de altă parte, judecățile de valoare pe care le putem extrage din substanța epică a nuvelei sunt rare, scurte, concentrate, ca de pildă atunci când se vorbește despre „urâtul caracter” al domnitorului, despre „deșănțata-i cuvântare”, despre răspunsul său „oțerit” sau despre surprinderea „mișelească” a boierilor.

În acest fel, se poate constata că profilul personajului principal este construit din dialogul personajelor care au de a face cu el, sau din cuvintele pe care le rostește ori din faptele ce-i structurează comportamentul, rezultând din acestea o normă a impersonalității și a obiectivității.

Cu această nuvelă, Costache Negruzzi a pus bazele unui romantism pozitiv, lipsit de naivități de construcție ori de idealizări cu totul nefirești. Eroii sunt desenați în virtutea unor norme ale autenticității și veridicității. Cu greu se poate imagina o sinteză mai desăvârșită de gesturi patetice, de cuvinte memorabile, de observație psihologică și sociologică. Lăpușneanu este, cum scrie Negruzzi, „un damnat romantic, osândit de Providență să verse sânge și să năzuie

spre mântuire. Melancolia lui sanguinară e colorată cu mizantropie". Dar individualitatea lui e puternică. El este disimulat, blazat, cunoscător al slăbiciunilor umane, hotărât și răbdător.

Conflictul din nuvela *Alexandru Lăpușneanu* ilustrează lupta dintre domnitor și boierimea gata oricând să cadă la învoială cu dușmanii țării, măcinată de intrigi, versatilă, lipsită de forță și de coeziune interioară. Descriind unele dintre personajele nuvelei, Nicolae Iorga le caracterizează astfel: vornicul Moțoc este un „viclean”, postelnicul Veveriță un „dușman neîmpăcat al lui Lăpușneanu” iar spătarul Spancioc și cu Stroici „niște tineri ce fac pasul acesta numai din iubire de țară, pe care vor să o ferească de năvala tătarilor și a altor străini”.

Într-o pagină a nuvelei sale, Negruzzi redă în culori autentice caracterul lui Moțoc, care, după cum s-a observat de către exegeți, nu se îndepărtează prea mult de caracterizările din cronici. Pe Moțoc îl trimisese Lăpușneanu în prima sa domnie să-l prindă pe Joldea, ceea ce și face. Atunci când Lăpușneanu fusese răsturnat de pe tron, Moțoc trece de partea lui Despot, iar mai târziu uneltește cu Tomșa pentru a-l răsturna pe Despot. El era deci menit a juca rolul melodramatic de intrigant, pe care i-l acordă Negruzzi și în a doua domnie a lui Lăpușneanu, fără a se fi folosit pentru aceasta de vreun izvor istoric, ci dimpotrivă.

Moțoc este deci caracterizat ca fiind omul a cărui gândire nu progresează în linie dreaptă, ci se mișcă circular sau în zigzag. Om de încredere al lui Tomșa, el a rămas lângă Lăpușneanu și în serviciul acestuia, ca instrument al acțiunii criminale a domnitorului. Acest personaj cumulează, pe lângă aceste trăsături, și lașitatea. De la începutul acțiunii se dă impresia că el nu este decât „o pasăre de atracție în ghearele unui vultur” și, în cele din urmă, sfârșitul său este hotărât fără milă.

O scenă de intensă frumusețe epică este aceea în care Negruzzi prezintă sala în care medita Alexandru Lăpușneanu, când apare „gingașa lui domniță”, Ruxandra, fata lui Petru Rareș. Portretul conturat de scriitor are gingășie și înălțime morală, existând o consonanță vădită între personaj și mediu social.

Aceasta pentru că un astfel de personaj, angelic, înzestrat cu astfel de trăsături, făcea un contrast vădit cu Lăpușneanu, pe care Negruzzi, ca un adept al romantismului ce era, nu-l putea trece cu

vederea. În acest fel, se poate spune că Lăpușneanu are o identitate istorică, în timp ce doamna Ruxandra, este, ca prezență epică, o creație a scriitorului. Contrastul dintre cele două conștiințe, dintre cele două individualități nu a fost furnizat de istorie, ci plăsmuit de Costache Negruzzi.

Pe de altă parte, aspectul complex al sufletelor eroilor, așa cum este cazul doamnei Ruxandra, este doar sugerat, transcris în mod voalat, aluziv. Situația ei în societate este precizată de toate datele narațiunii: fiică supusă de domnitor, o miză maritală, anexă a dorințelor de putere ale lui Lăpușneanu, aceasta este, în plan social, doamna Ruxandra. Îngrozită de ceea ce aude de la soțiile boierilor uciși, ea are tăria să-i ceară soțului ei o conduită decentă și clementă, dar, atunci când Lăpușneanu îi arată capetele boierilor uciși, doamna leșină. De asemenea, ea are curajul să toarne otravă în paharul soțului ei, atunci când acesta îi cere să bea.

Se poate afirma, astfel, că firea slabă din prima parte a nuvelei se dovedește acum total opusă; dar, ca să ajungă aici, doamna Ruxandra trece printr-o dilemă dramatică, este pusă, așadar, în situația de a opta între soț și fiu. Întreaga confruntare existențială, cu caracter de intens tragism este abia indicată, chiar dacă gestul final deschide perspective ample asupra ei.

Lăpușneanu, dintr-un om bun și omenos cum fusese în prima domnie, la a doua domnie a ajuns a fi un „crunt și lesne vărsător de sânge”, fiind înconjurat doar de soldați străini, iar pentru a face pe plac turcilor, arde toate cetățile, în afară de Hotin. Întreaga caracteristică a celei de a doua domnii a lui Lăpușneanu este „o oglindă credincioasă a celor spuse, fie de Ureche, fie de Nicolae Costin”.

Alexandru Lăpușneanu este un personaj central, o cheie de boltă a operei, chiar. El este supus unei examinări minuțioase din partea autorului, fiind redat mai puțin ca un rezultat al introspecției și mai mult în formele active, concrete, exterioare ale vieții și ale destinului său.

Prima scenă a nuvelei, aceea a întâlnirii cu solii lui Tomșa, subliniază și multiplele posibilități pe care spiritul său i le pune la dispoziție pentru un singur scop al vieții sale: răzbunarea; dar subliniază și multiplele posibilități pe care spiritul său i le pune la dispoziție pentru atingerea acestui scop: simulând („Știu că țara mă așteaptă cu bucurie”, spune boierilor pe care-i știa dușmani hotărâți ai

lui), fiind hotărât („Mai degrabă își va întoarce Dunărea cursul îndărăpt”) furios (îl amenință pe Spancioc că-i sfărâamnă măselele cu buzduganul), o furie maladivă ce produce efecte tragicomice.

Alexandru Lăpușeanu îi apără pe țărani nu din înțelegere sau din simpatie, ci doar din ură față de boieri. Cu toate acestea, mai presus de toate, el este un bun cunoscător al sufletului omenesc, atât de sinuos și de complex. Astfel, el înțelege numaidecât planurile lui Moțoc și i le divulgă cu brutalitate, chiar dacă este incapabil să perceapă feminitatea, gingășia și candoarea din sufletul doamnei Ruxandra și este sincer mirat de spaima ei în fața piramidei de capete tăiate.

Se poate, de asemenea, afirma că Lăpușeanu este făcut pentru scenele tari, pentru voințe dârze pe care să le poată înfrânge și sfărâma. Și pe linia aceasta se menține până la capătul relatării epice, când, aproape de moarte, cere și apoi respinge călugărirea și îi amenință cu moartea pe toți cei din jurul lui. Masacrarea boierilor poate fi privită sub un dublu aspect: ca opera unui criminal feroce, însă, într-o anume privință, el este, pe de altă parte, un om politic de un cert pragmatism. Tabloul acesta este al unui colorist înzestrat, un tablou în care sunt înfățișate costumații pitorești, sânge și comportamente dezechilibrate. Marea artă a scriitorului a fost că a știut să dea acestei naturi sanguinare un final pe măsura ei.

Contradicțiile personajului principal nu denotă o slăbiciune de construcție, ci felul lui Negruzzi de a vedea un personaj de structură romantică. Excesele care caracterizează destinul domnitorului sunt, pe de altă parte, explicabile sau justificate prin contraponderea pe care o alcătuiește față de unele trăsături umane ale acestuia. Dacă s-ar fi accentuat profilul caracterologic al eroului numai pe laturile negative, personajul ar fi părut neverosimil, lipsit de autenticitate, neconform cu normele adevărului vieții și ale psihologiei umane.

Tocmai de aceea, personajul central al nuvelei este alcătuit din contraste puternice, el este echitabil și necruțător, lucid, dar uneori și cuprins de elanuri și propensiuni mistice, ipocrit și versatil. El reprezintă, într-o unitate stilistică și comportamentală proprie, în sinteza superioară a acestor contradicții, eroul întruchipând figura tiranului.

Personajul este construit, așadar, din notații subtile ale reacțiilor exterioare, de ordin comportamental, din acțiuni energice, foarte spontane și din vorbire rece, tăioasă, doar cu puține și cu atât

mai înfricoșătoare mlădieri.

Reacțiile fizice, exterioare dezvăluie temperamentul violent al domnitorului. Fiziologia și reacția interioară sunt într-o relație de perfectă consonanță („mușchii i se suceau în râsul acesta și ochii lui hojma clipeau”; el râde și în momentul în care privește măcelul boierilor). Din obișnuința uciderii, apucarea armei i-a devenit lui Lăpușneanu un gest obișnuit, reflex. Astfel se întâmplă când, în întrevederea cu delegația boierilor veniți să-i spună că nu-l vor, apucă măciuca de aramă, iar în scena cu domnița Ruxandra care îl roagă să nu-i mai omoare pe boieri, el „repede mâna spre junghiul de la cingătoare”. De asemenea, în momentele agoniei, căutând arma să ucidă, el nu găsește la îndemână decât un potcap pe care-l aruncă în capul unui călugăr care îl veghea, situația devenind astfel de-a dreptul grotescă.

Antiteza de sursă romantică nu este utilizată numai în structurarea unui singur caracter, ci și între personaje. Tiranul nu putea fi pus în valoare, în concepția romantică, decât în opoziție cu o ființă blândă, angelică, aproape ireală, care în nuvelă este doamna Ruxandra, soția lui Lăpușneanu, așa cum, în unele creații ale lui Victor Hugo, eroul cu o înfățișare diformă, monstruoasă, are alături o ființă angelică, de o extremă frumusețe morală și fizică.

În *Alexandru Lăpușneanu* aspectul psihologic este fundamental, chiar dacă nici aici prozatorul nu acționează prin descompuneri analitice. Elementul psihologic este resimțit pe tot parcursul nuvelei, recompus din indicii de temperament și de comportament, din sugestii, din trimiteri indirecte ori din notații extrem de plastice.

Epitetele care se pot identifica în nuvela lui Lăpușneanu caută să fixeze dominantă acestui caracter, a acestui temperament. Dacă Alecsandri vorbește despre „imaginea cruntă a lui Lăpușneanu”, Eugen Lovinescu constată „tragedia cruntă a lui Lăpușneanu”. Iorga introduce sugestia de maladivitate, văzând, în figura domnului „sufletul unui bolnav ce-și află alinarea unei suferințe tainice numai la vederea și auzul suferinței altora”. Din același unghi al interpretării, Liviu Leonte constată la Lăpușneanu „o înclinație diabolică, sadică spre teroare, o dorință bolnăvicioasă de a vedea curgând sânge”.

Lăpușneanu este, cu adevărat, un personaj de o complexitate uluitoare, astfel încât niciuna dintre formulele critice de mai sus nu-i pot epuiza caracterul, comportamentul, intimitatea adâncă a cugetului.

Pe de altă parte, aproape toate trăsăturile care îl definesc pe erou își au și reversul lor, astfel încât gesturile sale sunt mereu, s-ar zice, dublate de altele complementare. El este impulsiv, neînfrânt, repede la mânie, dar tot el dă numeroase probe de luciditate, de aproximare ori de apreciere exactă a situației țării sale.

Astfel, Lăpușneanu intuiește foarte bine felul în care vor reacționa la faptele sale diferitele categorii de supuși, configurându-și jocul politic pe analize și mai puțin pe impulsuri de moment. Cu alte cuvinte, el nu este chiar atât de discreționar în măsurile pe care le ia, căci, adesea, el are consultanți politici cărora le cere părerea despre mersul lucrurilor, despre felul cum se vor derula evenimentele la revenirea în țară, despre șansele redobândirii puterii.

Nu i se poate nega personajului abilitatea politică. Pentru a se răzbuna pe boieri, el acționează în așa fel încât tot greul ce urma pentru popor din birurile grele și din celelalte moduri de spoliere să îi apară acestuia că sunt numai o urmare a lăcomiei boierimii și în primul rând a lui Moțoc.

Tot în categoria calculului politic intră și căsătoria cu „gingașa Ruxandra”, fiica lui Petru Rareș. Lăpușneanu este, deci, foarte atent cu imaginea pe care și-o cultivă în rândul norodului și, fără a întreprinde efectiv un act pentru binele acestuia, găsește nu puține căi de a nu trece drept un domn rău pentru mulțime, îndreptând cu abilitate nemulțumirea populară către boierime.

Scena cea mai tulburătoare din întreaga nuvelă este, poate, aceea a înălțării piramidei de capete. De un efect contrariant este liniștea, calmul lui Lăpușneanu, cel care așază capetele boierilor în piramidă.

Efectul cu totul copleșitor al narațiunii se naște, fără îndoială, din contrast: „În vreme ce nenorocitul de Moțoc perea în acest fel, Lăpușneanu porunci să rădice masa, și să strângă tacâmurile, apoi puse să retez capetele ucișilor, și trupurile le aruncă pe fereastră. După aceea, luând capetele, le așază în mijlocul mesii pe încet și cu rânduială, puind pe ale celor mai mici boieri dedesubt și pe ale celor mai mari deasupra, după neam și după ranguri, până ce făcu o piramidă de patruzeci și șapte de căpățâne, vârful căreia se încheia prin capul unui logofăt mare. Apoi, spălându-se pe mâini, merse la o uță lăturalnică, trase zăvorul și drugul de lemn care o închidea și intră în apartamentul doamnei”.

În derularea narațiunii există unele detalii care lasă să se ghicească acțiunea propriei frici patologice ca factor psihic menit să stimuleze impulsurile de a comite acte de teroare, de a răspândi groaza în jurul său. Cu toate să „scotea ochi, tăia mâini, ciuntea și seca pe care avea prepus” Lăpușneanu continuă să fie neliniștit. Îngrijorarea sa se leagă mai ales de cei doi boieri fugari, Spancioc și Stroici.

Prozatorul este și un excelent analist al reacțiilor mulțimii. Negruzzi privește gloata cu obiectivitate, fără a îi califica în vreun fel mișcărilor, iar buimăceala, lipsa de coerență și de conștiință, aspectul gregar al reacțiilor, în scena omorârii lui Moțoc sunt caracteristici care nu au deloc darul de a idealiza mulțimea.

Alexandru Lăpușneanu poate fi considerată o capodoperă, prozatorul dându-și, aici, măsura supremă a talentului său epic. G. Călinescu afirmă chiar că nuvela lui Negruzzi ar fi devenit celebră ca *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut ca sprijin prestigiul unei limbi universale.

MIHAIL KOGĂLNICEANU

Mihail Kogălniceanu a desfășurat o activitate culturală cu multiple semnificații. Ideile sale filologice sunt cuprinse în programul revistei „Dacia literară”. Între aceste idei să amintim aprecierea literaturii populare și a rolului pe care îl poate juca aceasta pentru progresul și nuanțarea limbii române literare, îndemnul la studierea limbii române vechi și ideea unității limbii române literare și a literaturii române, prin colaborarea scriitorilor din toate provinciile locuite de români.

În *Cuvântul introductiv la cursul de istorie națională*, din 1843, Mihail Kogălniceanu afirmă: „Eu privesc ca patria mea toată acea întindere de loc unde se vorbește românește și ca istorie națională, istoria Moldovei întregi, înainte de sfârșirea ei, a Valahiei și a fraților din Transilvania”. Prin acest cuvânt introductiv, Kogălniceanu contribuie decisiv la dezvoltarea stilului retoric, inaugurând, în literatura română discursul oratoric și academic.

Simplitatea și claritatea stilului lui Kogălniceanu apar în toate operele sale, literare sau științifice. De pildă, în *Fiziologia proovincialului în Iași* (1844), se poate remarca suplețea stilului, claritatea expresiei și spiritul de observație foarte pronunțat al autorului.

Vocabularul acestei creații cuprinde și unii termeni ieșiți din uz, precum *dvoreniu*, *pojarnic*, *cnejie*, *agie*, *tractir*, *clironomie* etc. Pe de altă parte, în cursul narațiunii, calitățile artistice ale textului se observă cu ușurință, mai ales în momentul în care autorul trece de la stilul expozitiv, de factură științifică, prin care se caracterizează începutul operei, la conținutul ei propriu-zis. Această trecere este caracterizată prin modificarea tonalității și a construcțiilor, nu lipsite de un oarecare retorism.

Aici, scriitorul se adresează în mod direct cititorului. Atunci când circumscrie acțiunea în ansamblu, modalitățile de captare a atenției sunt interogațiile și exclamațiile, utilizarea dialogurilor, dar și prezentarea stării de neliniște, de tristețe prin introducerea a diferite procedee de impresionare a cititorului: „Atunci dinaintea ochilor se dezvăluiește ulița aristocratică a Copoului, cu frumoasele sale palaturi. Atunci, marea capitală i se arată, își găsește iarăși Iașii ce i-a văzut în visuri... Cu ce privire se uită la lucrurile ce trec dinaintea lui! Cu ce regegiune îi bate inima, când vede încă ceva necunoscut!”

Se poate astfel observa modul în care Kogălniceanu dinamizează narațiunea, prin exclamații și interogații retorice, utilizând însă și descrierea, atunci când necesitățile textului epic o cer. Kogălniceanu poate fi considerat, prin modul în care reușește să proporționeze figurile de stil și procedeele literare, un artist al cuvântului.

Farmecul limbii literare constă, în cazul prozei lui Mihail Kogălniceanu, în caracterul realist al expunerii, la care se adaugă amprenta retorică a stilului său, care se explică și prin disponibilitățile oratorice ale autorului.

Pe de altă parte, nu de puține ori, intervin în textul lui Kogălniceanu ironia subțire și umorul robust, elemente prezente uneori chiar și atunci când autorul trece la expunerea cu caracter metaforic: „O adunare fără femei este ca o grădină fără flori, ca un bărbat fără barbă și mustăți, ca o zi fără soare, ca o gazetă fără abonați, ca un șes fără verdeață, ca un teatru fără public, ca versuri fără poezie, ca o viață fără iluzii, ca un judecător fără procesuri, ca un tânăr fără amor și, în sfârșit, ca toate comparațiile din lume”.

Deși opera sa literară este redusă la o suită de amintiri din școală, sub titlul *Iluzii pierdute*, la nuvela *Trei zile din istoria Moldovei*, câteva schițe de moravuri, începutul romanului *Tainele inimii* și câteva piese prelucrate, totuși, rolul lui Mihail Kogălniceanu este considerabil,

prin introducerea spiritului național și popular în literatura română.

Din operele sale literare se desprinde claritatea și proprietatea limbajului, dar și caracterul savant al stilului. Precizia și fermitatea ideilor îi caracterizează expunerile, căci chiar pasajele retorice sunt dominate de sobrietate și limpezime.

Aceleași idei din programul revistei „Dacia literară” se întâlnesc și în *Programul jurnalului literar „Steaua Dunării”*, din 1855. Și aici, Kogălniceanu consideră că literatura română trebuie să se alimenteze din istoria, obiceiurile și credințele naționale. Tot aici, Kogălniceanu relevă marea actualitate a criticii operei literare, căci „critica s-a făcut neapărată mai ales în timpul de față, când limba românească este răstignită pe fel de fel de cruci, stropită prin fel de fel de sisteme, îtnecată prin fel de fel de ortografii, unele mai absurde decât altele”.

Se desprinde din această apreciere atitudinea antilatinistă a lui Kogălniceanu, scriitor care, încă din anul 1837, se dovedise a fi adeptul înfocat al introducerii alfabetului latin în scrierea limbii române. Tot în *Steaua Dunării*, Kogălniceanu observă: „urâm confuziile babilonice, urâm ignoranța și mediocitatea ascunsă sub cuvinte răsunătoare, dar seci de simț, socotim că ne trebuie o literatură originală, nobilă, națională, însoțită pentru a ne forma mintea și inima, o literatură de care să ne putem fâli și înaintea străinilor. Aceasta nu ne va da-o niciodată pacotila de versuri fără poezie, de romane traduse și tratate anabaptisto-limbistice a celor mai mulți din scriitorii noștri de astăzi”.

Născut la 6 sept. 1817, Iași, moare la 20 iunie 1891, la Paris. Kogălniceanu a fost îndrumător cultural și literar, prozator, memorialist și om politic. Învăță mai întâi în țară, iar apoi în Franța și Germania (1834 – 1838). După 1838, întreprinde o activitate culturală, politică și literară foarte fecundă. Editează revistele „Dacia literară” (1840), „Arhiva românească” (1841), „Propășirea” (1844). În 1838 publică prima sa operă în proză, *Filosofia vistului* (1838) dar și o serie de studii sociale.

Participă la revoluția de la 1848 din Moldova, redactând și programul *Dorințele partidei naționale din Moldova*, la Cernăuți. În 1855 e redactor la revista „Steaua Dunării”, apoi e deputat, prim-ministru și ministru de externe. Între 1887 – 1890 e președintele Academiei Române.

Ca prozator, Kogălniceanu a fost un observator atent și minuțios al realităților contemporane, un spirit cultivat, de un gust literar

remarcabil. Proza lui Kogălniceanu e o proză realistă, structurată dintr-o perspectivă socială și având un mesaj explicit, ce pune în prim plan un ideolog lucid și un moralist ce are o certă conștiință a timpului în care trăiește, dar și a regulilor și normelor literaturii.

Dincolo de diversele forme narative pe care le preia, proza lui Kogălniceanu se constituie într-un repertoriu divers și pitoresc de fiziologii literare, de portrete în care descrierea se îmbină cu frecvențele comentarii ale autorului.

Concepute din perspectivă realistă, portretele sunt conturate prin descriere, sub latura lor exterioară, dar și dintr-un unghi caricatural; portretele sunt, de asemenea, amplificate printr-un comentariu atent, plin de vervă și ironie. În proza lui Kogălniceanu, timpul observației și al comentariului alternează cu timpul rememorărilor.

Tainele inimii, de exemplu, e un roman neterminat care pune în scenă câteva personaje bine conturate (Măcărescu, Stihescu, Elena, Laura, etc.).

Descrierea spațiului narativ evidențiază spiritul de observație al scriitorului, dar și înclinația sa spre ironie și parodie.

O caracteristică a prozei lui Kogălniceanu e aceea că în pasajele descriptive sau narative atenția nu e niciodată reținută de obiect sau de persoană în ceea ce au acestea particular sau concret, ci de semnificațiile mai generale ale lor. În acest fel, proza lui Kogălniceanu evoluează de la descriere la judecata morală. Acest lucru e evident în nuvela *Iluzii pierdute. Un întâi amor*, scrisă la persoana întâi, cu umor, jovialitate și ironie. Nu subiectul – de o mare simplitate, oarecum schematic – e important aici, cât modul în care el este tratat, pentru că scriitorul parodiază tiparele narative ale prozei balzacienne, iar divagația, cultivată frecvent, are rolul de a satiriza moravurile epocii.

ALECU RUSSO

Alec Russo (1819 – 1859) a fost prozator și memorialist. A studiat în Elveția și la Viena. Alecu Russo se remarcă printre cei mai importanți exponenți ai pașoptismului. El este ideolog al specificului național, alături de Kogălniceanu, teoretician al folclorului și promotor al prozei de idei, mai ales în culegerea sa de cugetări.

Opiniile filologice ale lui Alecu Russo se regăsesc în lucrarea sa intitulată *Cugetări*. Aici, scriitorul consideră foarte utilă studierea antichității latine pentru istoria limbii române, dar nu în sensul

refacerii limbii române după modelul limbii latine, pentru că aceasta ar însemna să realizăm doar un jargon, fără legătură cu realitatea vie a limbii.

Datoria lingviștilor este, subliniază Alecu Russo, „să studiem, iar nu să prefacem, pentru că-i un lucru peste fire (...), de aceea trebuie să rămânem români, iar nu romani”. Russo consideră că dacă reformatorii limbii s-ar fi limitat doar la sisteme ortografice și gramaticale, răul pe care l-au produs n-ar fi fost așa de mare.

Acești „reformatori” însă au redactat vocabulare și dicționare, în spiritul opiniilor lor și au reușit chiar să influențeze pe unii scriitori care au început să adopte în scrierile lor tot felul de bizarerii lingvistice, „cuvinte cât mai strălucitoare și mai șturlubatrice”. Dacă scriitorii mai pot fi scuzați pentru rătăcirile lor, „gramerienii” nu merită circumstanțe atenuante, pentru că au contravenit bunului-simț, rațiunii și realității, deși ei s-ar fi cuvenit să fie cei mai aprigi apărători ai limbii.

Alecu Russo emite și unele observații din domeniul lingvisticii generale. Astfel, el consideră că, inițial, a existat o limbă unică, dar, cu timpul, societatea s-a risipit și, prin diferențiere, și limbile s-au înmulțit, în funcție de condițiile economice, sociale, geografice, climatice etc.

În cazul studiului limbii române, Alecu Russo combate pedantismul, prin care înțelege „voința de a statornici, prin logică gramaticală cursă din regulile gramaticii latine, tâlcuirea și forma cuvintelor vechi și nouă; pedantismul este a lega limba noastră de modul declinațiilor unei limbi străine de noi prin țesătura și regulile ei; sunetul și forma, până și noima, adică sufletul cuvintelor, este dreptul scriitorilor și a neamului, mare plămăditor de limbi și de cuvinte, iar nu a gramaticilor, ce sunt numai arhiviști”.

Deși recunoaște că „idei, vremi și nevoi nouă cer și gânduri și cuvinte nouă”, totuși, Russo dezaprobă acele reforme lingvistice realizate în urma detașării de realitate, a disocierii limbii de viața socială. Limba literară, consideră Alecu Russo, are la bază limba populară, prelucrată și șlefuită de marii artiști și cărturari.

Astfel, subliniază Russo, toți scriitorii trecutului au creat în „limba obștească” (comună), ridicând-o pe un plan superior. Datorită pedantismului, românii au ajuns la exagerări ridicole: „cu cevași gramatici, românii au agiuns la haos, călărind pe gramaticile latine.

Credem că astăzi, pentru a scrie românește, trebuie râvnă, idei și giudecată dreaptă a lucrurilor”.

Alec Russo consideră că, indiferent cum ar fi limba din cauza diferitelor condiții istorice în care s-a dezvoltat, ea nu poate fi modificată după gustul arbitrar al filologilor. În acest sens, Russo recomandă punctul de vedere istoric în cercetarea limbii.

Cercetările lingvistice trebuie să aibă ca punct de pornire nu aderența la diferite sisteme filologice, adesea contradictorii între ele, ci respectarea tradiției orale, a limbii populare. Scriitorii nu trebuie să scrie gramatici, ci gramaticile limbilor se fac după modelul vorbirii comune și a limbii folosite de scriitorii valoroși în operele lor: „Faceți-ne o gramatică a limbii după limbă. Nu ce ar trebui să avem, dar după limba ce avem, și lăsați-ne să începem de la început, lăsați-ne să ne rugăm la Dumnezeu, iar nu la *dominus deus*, care este un demon păgân, lăsați-ne să lucrăm în voia sa limbușoara asta turcită, greacă, ungurită, slavonită și ce a mai fi, ce o înțelegem toți și vom ajunge și noi din când în când a naște câte un clăsiator”.

Alec Russo apreciază, de asemenea, la justa valoare, importanța elementului slav în limba română, ca de altfel și a celorlalte elemente alogene: „Cuvântul, fie slav, fie turc, fie latin, ce se va români, are drit de împământenire și numai obșteasca frământare și nevoia poate să-i deie indigenatul, iar nu autoritatea fabricanților de sisteme”.

Alec Russo a combătut, în același timp, regionalismul ardelenilor, dar și al bucureștenilor, militând împotriva „latinirii” limbii (considerată un „anacronism”, într-un studiu din 1851, intitulat *Studie moldovană*). Consecvența opiniilor despre limbă ale lui Alec Russo este confirmată chiar de modalitatea de scriere a sa.

În domeniul lexical, limba operelor lui Alec Russo se caracterizează printr-o împletire armonioasă a elementelor populare cu cele regionale: „lasă-mă să te las”, „din căutătură în căutătură”, bejenie, fedeleș, omăt, buche, megieș, fagadă, telingă. Există, de asemenea, unele arhaisme, precum *de neistov*, *volnic*, *slobozenie*, *mezat*, dar și neologisme (*anomalie*, *argument*, *civilizație*, *complement*, *exploatare*, *frazologie*, *pedantism*, *sujet*).

Din punct de vedere morfologic, se remarcă prezența, în limba literară a scrierilor lui Russo, a articolului posesiv invariabil *a*. Există, însă, și câteva erori de construcție a cuvintelor (*staturi*, *fazuri*), modificări de diateză (*am gândit*, *cerul mișcă*), sau fonetisme eronate,

precum *studie, apreciație, eveniment*.

În *Cântarea României*, Alecu Russo utilizează o tonalitate retorică, reunind construcția arhaică nuanțată cu expresia pitorească, ce conferă poemului un ritm solemn, grav. Un procedeu specific acestui scriitor este frecvența fenomenului sintactic al semiizolării părților de propoziție sau a propozițiilor în frază, fenomen marcat prin numeroase puncte de suspensie.

În plan literar, Alecu Russo se afirmă în tablourile de moravuri (*Iașii și locuitorii lui la 1840*) și în memorialistică (*Amintirea, Piatra teiului*). *Studie moldovană* e un amestec de memorialistică și ficțiune, scrisă într-o tonalitate eseistică, dar și narativă. Literatura lui Alecu Russo poate fi pusă sub semnul spontaneității, însă o spontaneitate controlată mereu de un acut spirit critic, ce transpare nu doar în articolele polemice cu privire la unele probleme de limbă, dar și în operele cu caracter confesiv, ori în prozele descriptive.

Literatura lui Alecu Russo se caracterizează printr-o dublă ipostază: una melancolică și interiorizată, iar alta meditativă și lucidă, fapt semnalat și de criticul Paul Cornea care observă că Alecu Russo se manifestă pe de o parte ca un liric pur, interiorizat, grav, melancolic, de o duioșie insinuantă deși reținută, pe de alta, ca un „observator filosof”.

Cele două dimensiuni ale scrisului lui Alecu Russo (melancolia interiorizată și observația meditativă) se regăsesc în *Studie moldovană*, proză care se constituie într-o radiografie melancolic-ironică a procesului de occidentalizare a Moldovei, proces ce atrage după sine efecte morale și sociale foarte diverse.

Amintirile lui Alecu Russo pun în lumină vârsta paradiziacă a copilăriei, nu în tonuri euforice, ca la Creangă, ci într-o tonalitate gravă și solemnă, într-o sintaxă adesea complicată, prin care autorul încearcă să fixeze vârsta mitică a copilăriei.

Cugetările reprezintă un text complex, de o incontestabilă profunzime, un amestec de studiu lingvistic și de narațiune. În viziunea lui Alecu Russo, limba are un caracter organic, ea nu se supune nici unei constrângeri din partea lingviștilor. *Cugetările* au un caracter nesistematic, autorul făcând dese referiri la istorie, politică, folclor, arheologie, dar recurgând adesea și la alegorie și metaforă, fapt ce conferă textului și o valoare poetică indiscutabilă.

Cântarea României – opera cea mai cunoscută a lui Alecu Russo se caracterizează printr-un anumit „academism stilistic”, printr-o

ținută discursivă și retorică. Un procedeu frecvent utilizat în aceste texte e parabola, însă autorul apelează și la maxime și aforisme, într-un limbaj arhaizant și plasticizant.

Compusă parcă pentru a fi recitată, opera se alcătuiește muzical printr-o strategie subtilă a repetițiilor și simetriilor. Un efect deosebit îl reprezintă dezmembrarea frazei în sintagme ori cuvinte despărțite prin puncte de suspensie, care acordă un loc bine stabilit alternanței dintre cuvinte și tăcere.

Apariția în literatura română a scriitorului militant, înzestrat cu o înaltă conștiință artistică și civică, dăruit cu pasiune celor mai nobile aspirații ale poporului din care face parte, străduindu-se să contribuie activ la propășirea națiunii și a culturii române, s-a produs cu deosebire în perioada romantismului pașoptist, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în plin proces de constituire a literaturii române moderne. Un astfel de scriitor cu năzuințe sociale și patriotice demne de interes a fost și Alecu Russo, scriitor emblematic pentru epoca revoluției de la 1848 și a Unirii Principatelor Române.

Alecu Russo este prin excelență un scriitor romantic, iar contribuția sa la dezvoltarea literaturii române este legată indisolubil de avântul creator al romantismului european.

Pe de altă parte, ideile literare ale lui Alecu Russo sunt într-un totu similar cu cele ale lui Mihail Kogălniceanu, scriitorul vădindu-se un clarvăzător, un „observator și moralizator” al moravurilor anacronice, pe care intenționează să le corijeze în limitele bunului-simț și ale adevărului. Ca prozator, Alecu Russo este, într-un anumit sens, un pionier, în sensul explorării unui spațiu tematic prea puțin cultivat. Meritul său esențial este acela că a reușit ca, în condițiile istorice și culturale date, să îmbogățească literatura română cu opere în proză de autentică valoare, rămase viabile atât prin calitățile lor estetice, cât și prin ideea pe care o conțin.

Cea mai importantă operă literară a lui Alecu Russo este „tânguirea”, cum o numește Nicolae Iorga, *Cântarea României*. Prin acest poem, Alecu Russo intră în sfera romantismului mesianic, făcând parte din aceeași familie spirituală cu Nicolae Bălcescu, de pildă. România este evocată într-o istorie alegorică în tablouri de un simbolism aproape profetic, în viziune apocaliptică, atunci când autorul se referă la dușmanii ei.

În prima ei versiune, apărută la Paris în anul 1850, în revista

„România viitoare”, lucrarea a adus un mare serviciu luptei ideologice desfășurate de exilații politici în favoarea cauzei revoluționare de la 1848 și a avut un foarte mare ecou datorită mesajului său patriotic. *Cântarea României* a fost retipărită în anul 1855 de către însuși Alecu Russo. De fapt, această operă literară este o expresie suficient de convingătoare a năzuințelor patriotice ale epocii, sintetizând strădaniile neobosite pentru afirmarea și unitatea națională, pentru dreptate socială și libertate națională.

Cântarea României ne oferă, mai întâi, o scurtă panoramare a trecutului țării, constituindu-se într-o operă de înflăcărat patriotism, de intensă vibrație în fața suferințelor care strângeau trupul patriei.

Stilistic, poemul reprezintă o producție literară tipică a momentului patriotic și revoluționar din jurul anului 1848. Interogațiile retorice, antitezele, apostrofele și alegoriile fac parte, de altfel, din repertoriul de procedee și modalități artistice al scriitorilor români din această perioadă. Fără îndoială că poemul mai impresionează și prin profunda și tulburătoarea lui vibrație lăuntrică, prin intensitatea sentimentului și a ideii exprimate.

Versetele care descriu jalea, suferințele și nedreptățile naționale și sociale au rezonanța sonorităților grave de orgă, sunt marcate de un dramatism de necontestat. În *Cântarea României*, filonul folcloric este mereu prezent, însă atât de bine integrat în substanța poemului, încât rezonanțele s-au împletit într-un mod desăvârșit cu ritmul dramatic al versurilor.

Sub impulsul ideilor conținute în programul revistei „Dacia literară”, Alecu Russo elaborează, în anul 1840, trei lucrări importante: *Piatra teiului, Iașii și locuitorii lui în 1840* și *Studii naționale*.

În *Piatra teiului*, Alecu Russo redă, într-o tonalitate admirativ-elogioasă, bogăția și măreția naturii pământului românesc, frumusețea morală și alesele însușiri de caracter ale țăranilor ca și valoarea incontestabilă a creației populare. În această operă literară se poate remarca o încorporare desăvârșită a eposului popular în cadrul narațiunii epice. Semnificațiile operei sunt multiple, sintetizându-se modalitățile impresiilor de călătorie ale descrierilor de natură sau ale pamfletului.

Prozatorul nu face abuz de culoare, ci apelează în mare măsură la puterea de sugestie a metaforelor, impunând studiului cadență și fluiditate. Legenda *Piatra Craiului* a auzit-o Alecu Russo de la călăuza

sa, în timpul călătoriei în munții Neamțului, însă nu o reproduce aidoma ci o transpune cu mijloace epice culte, păstrând aroma populară, dar, în același timp, și viziunea folclorică.

Iașii și locuitorii lui în 1840 este un tablou de epocă al societății moldovenește. *Descrierea Iașului în 1840* este realizată în mod plastic, sugestiv, prin selectarea elementelor caracteristice și prin distribuirea echilibrată a părților componente ale operei.

Scriitorul își exprimă dezgustul față de pretinsa aristocrație, așa-zisa „rasă nobilă”, rasă cu trăsături de amfibie, care își petrece jumătate din vreme în „droșcă și cealaltă jumătate pe un divan”. Spirit de o extremă luciditate, observator atent al realităților exterioare, înțelegând că viitorul nu mai trebuie încătușat de obscurele rânduiești feudale, prozatorul se plasează deschis, conștient și consecvent pe o poziție înaintată, progresistă.

În legenda *Stânca corbului*, una dintre cele mai izbutite scrieri în proză de la mijlocul secolului trecut, filonul folcloric apare transpus cu modalități de expresie ale epicii artistice. De altfel, aproape toate scrierile lui Alecu Russo sunt construite pe motive și elemente folclorice. În *Holera*, Alecu Russo arată modul în care se comportă omul de rând în fața dificultăților vieții.

Lucrarea *Cugetări* se înscrie în linia discuțiilor purtate în epoca respectivă asupra limbii române, discuții care au preocupat pe mulți scriitori (Kogălniceanu, Negruzzi, Alecsandri ș.a.). Alecu Russo nu admitea ideea potrivit căreia o operă trebuia să se adreseze unei pătri restrânse de cititori, combătând opiniile celor care considerau că nu se poate scrie „pe limba țăranilor”.

Pledoaria lui Alecu Russo era pentru o limbă care ar putea fi înțeleasă de întregul popor, pentru opere scrise în limba poporului. „Dacă învățații și autorii nu scriu pentru popor, apoi de ce mai pierd vremea în vorbe și scrieri neînțelese” – se întreba pe bună dreptate scriitorul.

În *Critica criticii*, însușindu-și ideea că „literatura este expresia unei nații”, scriitorul susține necesitatea unei literaturi inspirate din realitățile naționale, opunându-se, ca și Kogălniceanu, de altfel, imitațiilor și traducerilor mediocre.

Fiind unul dintre inițiatorii criticii literare la noi, Alecu Russo își definește poziția față de această disciplină, arătând că, pentru a deosebi operele literare valoroase de cele de o calitate literară

mediocră, un critic trebuie să aibă cultură, experiență personală de viață și, în același timp, obiectivitate. Alecu Russo consideră că este obligația și datoria criticului de a veghea și, de asemenea, de a stăvili toate exagerările care nu făceau nimic altceva decât să distrugă legătura organică ce trebuia să se stabilească mereu între limba literară și limba poporului.

În *Amintirile* sale, Alecu Russo evocă anii copilăriei cu o nostalgie ce ascunde o sensibilitate romantică. Cu toate acestea, narațiunea, bogată în elemente descriptive, este adesea întreruptă de reflecții filosofice, psihologice sau sociologice, care dezvăluie un scriitor cult, ce prefigurează în literatura română arta eseistică. În primele capitole din *Amintiri*, autorul își rememorează copilăria și adolescența, oferindu-ne singurele informații referitoare la biografia sa.

Depănând firul amintirilor de la propria sa persoană la epoca în care s-a născut și a copilărit, autorul se raportează la complexul realităților și evenimentelor social-politice, manifestându-și direct atitudinea antifeudală, criticând tendințele acaparatoare ale boierimii, iar, pe de altă parte, elogiază figurile reprezentative, încununată cu laurii luptei patriotice, pentru dreptatea și libertatea neamului, cum sunt Tudor Vladimirescu și Ionică Tăutu.

În ultima parte a *Amintirilor* autorul își exprimă direct atitudinea critică față de aspectele negative ale societății din acel timp. Scriitorul devine sobru, riguros, folosind cu măiestrie modalitățile stilistice ale pamfletului, notând, în culori și trăsături tari, caricaturale, aspecte negative ale epocii sale.

Atât prin *Cugetări*, cât și prin *Amintiri*, Alecu Russo se dovedește a fi rămas același luptător hotărât și lucid pentru biruința idealurilor revoluționare de la 1848. Muzicalitatea interioară a stilului operelor lui Alecu Russo are adesea o funcție imitativă. Astfel, atunci când trebuie să evoce dinamica precipitată a luptei, propozițiile se caracterizează prin simplitate, dinamism, concizie, ele fiind separate prin puncte de suspensie.

Scriitor militant, combativ, Alecu Russo nu se limitează la a invoca elegiac suferințele neamului său, ale celor mulți de care se simțea organic legat prin multiple și trainice legături. Opera pe care ne-a lăsat-o Alecu Russo merită cu prisosință interesul și prețuirea posterității, deoarece a fost creată în numele celor mai înalte idealuri

patriotice și democratice ale epocii, având totodată și o incontestabilă valoare artistică.

În scurta și frământata lui existență, Alecu Russo nu a avut posibilitatea de a desfășura o amplă activitate literară. Totuși, în puținele scrieri care ne-au rămas de la el, intrate definitiv în patrimoniul literaturii și culturii noastre clasice, interesul și prețuirea acordate folclorului au o prezență continuă, accentuată.

Alecu Russo are meritul de a fi sintetizat în scrieri de atitudine ideile generației sale și de a fi ilustrat cu talent, în unele privințe, efortul scriitorilor pașoptiști pentru dezvoltarea unei literaturi române originale.

ION GHICA

În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu a observat că realismul românesc a avut, în faza sa incipientă, un caracter preponderent memorialistic: „Înainte de a obține icoana vie a realului în sinteza imaginației, literatura noastră resimte nevoia de a-și menține modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal”.

Memorialist este și Ion Ghica, un memorialist având însă vocația obiectivării, tinzând mereu să se elibereze de subiectivism, de strânsoarea prea apăsată a afectivității, fapt remarcat de asemenea, de Tudor Vianu: „Locul pe care Ion Ghica îl cucerește în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atât de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decât elementul neamestecat al amintirii”.

În sporadicele și scurtele sale aprecieri asupra limbii române, asupra evoluției și a configurației sale, Ion Ghica își exprimă mai întâi admirația față de înaintașii săi, mai ales față de corifeii Școlii Ardelene, care au contribuit în mod substanțial la dezvoltarea limbii române, punând temeiurile acesteia, elogiind „școala lui Petru Maior, Șincai, Samuil Clain, și altor bărbați, cărora noi, românii, le suntem datori cu deșteptarea noastră. Ei ne-au dat cea dintâi impulsie și de la ei avem lucrările cele mai însemnate asupra limbii naționale și cele mai anevoie cercetări asupra istoriei neamului”.

Totodată, Ion Ghica a fost preocupat și de predarea și învățarea limbii române în școală, activitatea care, în viziunea sa, trebuia să se desfășoare pe parcursul a trei ani: în primul an se vor preda cunoștințe de gramatică și ortografie, concretizate și în compuneri simple.

În al doilea an, se vor preda construcția, punctuația și sintaxa, în timp ce al treilea an de studiu al limbii române va fi consacrat doar compunerilor. Ion Ghica apreciază că trebuie ca profesorul „să se folosească de toate ocaziile ce-l va da gramatica latinească ca să dea școlarilor notiții deslușite și adevărate asupra limbii românești și să le arate mai cu seamă cum formația zicerilor românești atârnă adesea de aceea a zicerilor latine; într-un cuvânt, profesorul să scrie neconținut gramatica românească în paralel cu cea latină”.

Se poate aprecia că memorialistica lui Ion Ghica este superioară celei a lui Nicolae Filimon, atât prin obiectivitatea relatării, cât și prin siguranța notațiilor.

În ceea ce privește trăsăturile limbii literare a creațiilor lui Ion Ghica, se poate spune că acestea reflectă, în mare măsură, stadiul de evoluție al limbii române din perioada în care a scris autorul.

Astfel, ortografia textelor lui Ghica nu oglindește cu strictă fidelitate un anumit sistem fonetic structurat în mod riguros. Cu toate acestea, Ion Ghica a avut o poziție lingvistică suficient de limpede față de latinism, scriitorul exprimându-se, adesea, în mod critic.

În această privință, referindu-se la limba literară a textelor vechi, Ghica afirmă că scriitorii din evul mediu „scriau românește fără filologie și fără morfologie, fără să știe dacă sunt etimologiști, fonetiști sau eclecticici; dar scriau cum vorbeau și scrisul îl numeau icoană, crezând că el trebuie să fie reproducțiunea exactă a vorbei; puneau cât mai puține buchi, ba pe unele le mai aruncau și pe deasupra ca să facă economie de timp și de hârtie”.

Caracteristice pentru scrierile lui Ion Ghica sunt și anumite regionalisme moldovenești cum ar fi *răpede*, *a dojeni*, *pâne*, *mâne*, *tăiet*, *muiețdar* și unele regionalisme munteneste (*genunchi*, *mănunchi*).

Vocabularul scrierilor lui Ghica are un caracter preponderent eterogen. Alături de unele cuvinte vechi (*ispitit*, *jalete*, *surghiun*), apar și turcisme (*arnăut*, *bașibuzuc*, *cirac*, *gealat*, *gugiuman*, *spahiu*, *zapciu*), sau termeni din neogreacă (*anafora*, *dragoman*) sau termeni slavi (*cislă*, *isprăvnicel*, *stolnic*, *cinovnic*, *porucic*, *polcovnic*) etc.

În textele lui Ion Ghica apar și numeroase neologisme, precum *concuistă*, *girandolă*, *novita*, *rum*, *clisă*, *privilegiu*, *tecnologie* etc. se poate spune că neologismele din limba franceză ocupă cel mai însemnat spațiu în scrierile lui Ghica. Scriitorul apelează, însă, și la unele dublete lexicale: *a dezbarca* / *a debarca*, *favor* / *favoare*, *gospodar*,

hospodar, fenomen care este un semn al ezitărilor acestei epoci.

Structura morfologică a scrierilor lui Ghica este tipică pentru secolul al XIX-lea. În mod frecvent, substantivele neutre au desinența veche de plural *înuri*, dar se întâlnesc, uneori în aceeași frază, și forme mai noi cu desinența – *e sau – i*, cum ar fi *domeniuri* și *domenii*. Aceste dublete se datorează, pe de o parte, ezitărilor specifice epocii și, pe de alta, intenției autorului de a da o variație expresivă comunicării. De asemenea, substantivele feminine au desinența de plural – *e* (*aripe, datini, intrige, minune, patime, pisice, viețe, vioare*).

Uneori, chiar și în cazul neologismelor, se întâlnesc forme mai vechi, cu modificări de gen (*seculi, secole* etc.). Apar, de asemenea, și unele forme regionale de plural, fie moldovenești (*carăle, fierăle*), fie munteneste (*bucatele, trăiști*).

Pe de altă parte, memorialistul utilizează de preferință substantivele abstracte verbale (infinitivele lungi), precum *apărarea, explicarea, gândirea, satisfacerea, tratarea* etc.

În același timp, articularea arhaică a pronumelui relativ coexistă cu forma nearticulată care s-a impus mai târziu, după cum, sub influența vorbirii moldovenești, articolul posesiv are, de multe ori, forma invariabilă *a* („slugi plecate a tuturor puternicilor”).

În privința verbului, se constată la Ion Ghica menținerea unor verbe la conjugarea a doua, precum în limba latină: *a menținea, a ținea, a rămânea*. Unele forme verbale iotacizate apar în special la conjunctiv și la gerunziu: *să cază, să prinză, să crează, să scoață, viind* ș.a. arhaice sunt și unele forme de mai mult ca perfect al indicativului, precum *dedea* sau *dedese*.

Ion Ghica a utilizat în scrierile sale numeroase verbe neprefixate, precum în limba veche (*a cerca, lenire*), a folosit prefixul de origine franceză *sur* (*a survegha*), a preferat unele forme adjectivale cu sufixul – *os* (*ospătos*) și a utilizat frecvent locuțiuni ca „pe toată ziua”, „pe tot ceasul”, „mai cu deosebire”. Articularea substantivelor masculine se realizează adesea în manieră populară, doar cu ajutorul vocalei – *u*: *sfântu, cneazu* etc.

Din punct de vedere sintactic se întâlnesc frecvente acorduri arhaice la indicativ imperfect, persoana a treia plural („tinerii trăia”, „se numea” etc.). În același context, se poate spune că elementul corelativ al propoziției subordonate conceisve este conjuncția *dar său însă*: „Deși domnii aveau fiecare un postelnic, dar acțiunea acelor

funcționari se mărginea mai mult în cele ce privea interesele sudiților români”.

Ca și alți cărturari din secolul al XIX-lea, Ion Ghica utilizează reflexivul cu sens pasiv („Mitropolitul Grigorie s-a eliberat din exil”). De asemenea, morfemul *pe* al acuzativului apare uneori în construcții în care nu este strict necesar („a persecuta pe vreun partid”, „a sili pe Europa”). Sub influență străină, unele prepoziții se substituie semantic altora.

Preocupările lui Ion Ghica pentru o bună realizare stilistică reies din unele scrisori ale sale pe care le putem considera și încercări de poetică și stilistică. În *Școala acum 50 de ani*, autorul afirmă necesitatea întrebuițării stilului spontan, de nuanță familiară, marcat de naturalețe, stil mult mai adecvat conținutului foarte diversificat al epistolelor.

Din această cauză, poate, multe dintre frazele lui Ion Ghica se dezvoltă prin juxtapunere. Preocuparea lui Ghica este mai ales aceea de a oferi o imagine veridică a epocii evocate. Ion Ghica este un narator realist, atent la detalii, liber în expresie.

Lăsându-se în voia amintirii, memorialistul pare a consemna ceea ce fluxul memoriei îi dezvăluie. Digresiunile, construcțiile parantetice se îmbină cu scenele anecdotice și cu portretele memorabile, construite cu o mare grijă pentru coerență, prin descrierea fizionomiei, dar și a limbajului.

Arta povestirii, în care observația de alură științifică se îmbină cu evocarea cu caracter nostalgic e marea calitate a scrisului lui Ion Ghica. Valoarea operei sale este, însă, diminuată de unele neglijențe stilistice (tautologii, construcții prolixе, incorectitudini sintactice), care se datorează oralității stilului.

Tot oralității i se subordonează tendința determinărilor sau a referirilor duble („oricum și oricine”, „călugăr și mirean”). Acest procedeu atrage după sine prezența epitetului dublu, care uneori devine pleonastic („frumoasă și mândră floare”).

Se poate spune, în acest context, că, sub presiunea evocărilor și a unei foarte dense și serioase documentări, narațiunea lui Ion Ghica se detașează și prin numeroase digresiuni și intercalări de episoade inedite, în felul acesta ea având o mare forță de captare a interesului cititorilor.

Dialogul continuu dintre autor și cititor este mereu întreținut,

alimentat de unele expresii și locuțiuni populare, precum *se îngroașă treaba, a se pune pe fugă, trosc-pleosc, cât te ștergi la ochi, ca vai de ea, tam-nisam* etc.

Narațiunea este adesea caracterizată de alternanța elementelor populare și a celor culte, precum și de prezența unor accente folclorice. Având un deosebit simț al dialogului, Ion Ghica a excelat în redarea conversațiilor cu maximă exactitate lingvistică, cu vervă comică și în tonalitate veridică, precum în povestirea *Băltărețu*.

Aspectul realist al stilului lui Ion Ghica este relevant și în alcătuirea portretelor și a scenelor sociale, în care sunt notate detalii vestimentare sau de mobilier, notații care au darul de a întregi atmosfera evocată.

De asemenea, narațiunea este înviorată adesea de anecdote sau de accente ironice, autorul străduindu-se să redea în mod natural, autentic, adevărul istoric.

În afară de aspectul popular și de oralitatea limbii sale literare, influența franceză este o altă caracteristică a scrisului lui Ion Ghica, atât în ceea ce privește construcția frazelor, cât și în privința topicii.

Ion Ghica este autorul a două opere literare mai importante: *Scrisori către Vasile Alecsandri* și *Convorbiri economice*. Scrisorile lui Ghica sunt fascinate de lumea trecutului, discursul său fiind structurat în funcție de meandrele și fluctuațiile memoriei, dar și prin tehnica divagației și a amănuntului revelator.

Scrisorile sunt caracterizate fie de relatarea obiectivă, riguroasă a faptelor (*Din timpul zaverii, Școala acum 50 de ani*), fie prin reprezentări ale unor întâmplări pitorești, situate la limita dintre real și fabulos (*Tunsu și Jianu, Băltărețu, Teodoros*).

Deși este un scriitor memorialist, Ion Ghica are mereu vocația obiectivării, el tinzând mereu să se elibereze de subiectivism, fapt remarcat și de Tudor Vianu: „Locul pe care Ion Ghica îl cucerește în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atât de singure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decât elementul neamestecat al amintirii”.

Preocupările lui Ion Ghica pentru o bună realizare stilistică reies din unele scrisori ale sale. În *Școala acum 50 de ani*, autorul afirmă cu claritate necesitatea utilizării stilului spontan, de nuanță familiară, marcat de naturalețe, care este mult mai adecvat conținutului foarte variat al epistolelor sale.

Din această cauză, frazele lui Ion Ghica se dezvoltă de cele mai multe ori prin juxtaapunere. Preocuparea lui Ion Ghica este, mereu, de a ne oferi o imagine veridică a epocii evocate. Lăsându-se în voia amintirilor memorialistul consemnează, cu spontaneitate și naturalețe, ceea ce fluxul memoriei îi dezvăluie. Digresiunile, construcțiile parantetice, se îmbină cu scenele anecdotice și cu portretele memorabile, constituite în mod coerent, fie prin descrierea fizionomiei unor personaje, fie prin redarea limbajului.

Arta narațiunii, în care observația de alură științifică se îmbină cu evocarea cu caracter nostalgic, e marea calitate a scrisului lui Ion Ghica. Sub presiunea evocărilor și a unei documentări foarte dense, narațiunea lui Ion Ghica se remarcă și prin numeroase degresiuni și intercalări de episoade inedite, în acest fel ea având darul de a capta interesul cititorilor.

Dialogul continuu dintre autor și cititor este mereu întreținut și alimentat de unele expresii și locuțiuni populare (*se îngroașă treaba, a se pune pe vorbă, cât te ștergi la ochi* etc.). Narațiunea e caracterizată uneori și de alternanța elementelor populare și a celor culte. Având un simț al dialogului deosebit, Ion Ghica a excelat în relatarea conversațiilor cu maximă exactitate lingvistică, cu vervă comică și în tonalitate veridică.

Proza lui Ion Ghica – valori expresive

Scriitor, memorialist, economist, om politic aparținând unei ilustre familii boierești, care a dat țărilor române nouă domnitori, Ion Ghica s-a născut în anul 1816. Studiază la Colegiul „Sfântul Sava” din București și la Paris, unde obține bacalaureatul și diploma de inginer la Școala de Mine. Profesor la Academia Mihăileană din Iași, devine, mai apoi, întemeietorul Societății „Frăția” și director al teatrului Național. Ion Ghica a fost unul dintre conducătorii revoluției de la 1848, apoi agent diplomatic al Țării Românești la Constantinopol, ministru de interne în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza și prim-ministru după răsturnarea acestuia.

Între anii 1854 și 1859 este trimis de autoritățile turcești ca guvernator în insula Samos. Sultanul l-a numit chiar prinț de Samos. Între anii 1881 și 1889 este trimis la Londra, în calitate de ministru plenipotențiar al României. Ultimii ani ai vieții și-i petrece la moșia sa de la Ghergani, unde moare în anul 1897.

Pe lângă unele scrieri științifice importante, în domeniul

ingineriei, astronomiei, biologiei sau economiei politice, Ion Ghica și-a început activitatea literară cu o traducere din Molière, *Prețioasele*, în anul 1835. Încă înainte de revoluția de la 1848, Ion Ghica intenționa să scrie un roman, intitulat *Istoria lui Alecu Șoricescu*, carte din care au rămas doar fragmente.

Talentul literar al lui Ghica se dezvăluie odată cu *Convorbirile economice*, publicate între anii 1865 și 1875, dar el intră în istoria literaturii române prin celebrele sale *Scrisori către Vasile Alecsandri*, scrise între anii 1880 și 1889 și apărute pentru prima dată în „Convorbiri literare”, iar apoi în volum în anul 1884.

Prieten apropiat al lui Vasile Alecsandri, cei doi se decid să-și povestească viața, sub forma intimă a genului epistolar. Amintirile fostului prinț de Samos, pornesc din fragedă tinerețe, dinainte și din epoca rășcoalei lui Tudor Vladimirescu de la 1821, autorul zugrăvind în culori vii, cu autenticitate și spontaneitate, vremea lui Caragea (*Din vremea lui Caragea și Timpul zaverei*).

Tot aici se încadrează și scrisorile intitulate *Școala acum 50 de ani, Dacsălii greci și români*, dar și povestirile pline de pitoresc despre haiducii Tunsu și Vianu. Urmează apoi, într-o ordine cronologică, evenimente și figuri din epoca prerevoluționară și revoluționară, cum este evocarea personalității lui Teodor Diamant. De asemenea, Ion Ghica consemnează informații documentare prețioase despre viața lui Nicolae Bălcescu, Anton Pann și Nicolae Filimon, sau despre perioada petrecută în Turcia și în insula Samos.

Redactarea *Scrisorilor către Vasile Alecsandri* a urmat aceeași concepție, aceeași strategie scripturală ca și scrierea *Convorbirilor economice*, formă pe care autorul o explică în prefața acestora: „Am căutat a le trata cu liniște și maturitate, cum se cuvine a fi tratate chestiuni de filosofie politică și socială. Am ales, poate, forma cea mai anevoie sub care se puteau prezenta... mi s-a părut singura formă sub care se pot prezenta asemenea chestiuni unui public puțin obicinuit încă cu asediul științelor, puțin obicinuit încă de a da unei cetiri o atențiune necurmată și ostenitoare de mai multe ore, pentru înțelegerea și învățătura adevărului care rezultă dintr-o serie de raționamente. Am crezut că oricât de mic ar fi meritul literar, ca utilitate însă, efectul va fi mai mare decât dacă am fi adoptat forma de un tratat sistematic...”

În acest fel, Ion Ghica a căutat și, în bună parte, a reușit să

găsească forma cea mai potrivită pentru a populariza unele evenimente istorice și adevăruri științifice, confesiunile sale căpătând forma unor scrisori cu caracter memorialistic. Ion Ghica valorifică un stil epistolar-familiar, deoarece scrisorile sale sunt adresate bunului său prieten, Vasile Alecsandri.

Această modalitate îi conferă o mai mare libertate de exprimare și îi permite autorului să utilizeze o limbă mai populară, cu descrieri pitorești și anecdote, ce dau textului o înfățișare mai atrăgătoare, făcându-le captivante la lectură. Scrisorile debutează cu unele formule specifică de adresare („Amice”, „Iubite amice”, „Scumpul meu amic”, „Scumpe amice”). Modalitatea epistolară de expresie era frecvent cultivată în literatura secolului al XVIII-lea și începutul secolului XIX, modalitate cu care Ion Ghica se familiarizase încă de pe băncile școlii.

Realizarea artistică a *Scrisorilor către Vasile Alecsandri* a fost ușurată de limba literară pe care scriitorul a folosit-o. Această limbă nu este una meșteșugită ori artificială, ci, mai curând, una firească, de o mare simplitate și spontaneitate. De fapt, această limbă literară e cea valorificată de cronicari, de la care Ion Ghica a preluat expresii și conjuncții („Deși prevedeam că acele idei trebuia să-mi aducă neplăceri, însă nu m-am putut despărți de dânsule, căci erau adânc împlântate în inima mea”).

Aceeași limbă expresivă și plastică totodată o putea găsi Ion Ghica la Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri ori Grigore Alexandrescu. Vocabularul pe care îl întrebuințează Ghica este unul îmbogățit de contactul cu limbile de cultură ale vremii (franceza, italiana, rusa, greaca, engleza sau turca). Unele dintre expresiile și frazele sale, marcate de expresivitate, sunt de origine populară: „Ciumă și calicie! Spitalele și mănăstirile pline de bolnavi și cerșetori; românii țărani rămași în sapă de lemn: codrii și drumurile împănate de cete de hoți, care jefuiau și căzneau, cât ieșea omul din straja Bucureștilor afară”.

Pe de altă parte, stilul lui Ghica își are izvorul și în pregătirea sa științifică și în formația sa raționalistă, pentru că, după cum singur mărturisește în discursul de recepție la Academia Română, „științele naturale au fost obiectul principal al studiilor mele de tinerețe”.

L-au pasionat însă și matematica, economia politică și istoria. Din această cauză, omul de știință, cu tăietura riguroasă a frazei, apare de multe ori, chiar în scrierile cu caracter literar ale lui Ghica: „Omul

nu poate trăi în izolare, fiindcă organismul său fizic și intelectul îl pune în necesitate de a avea trebuință de ajutorul semenilor săi, nu numai al acelora de departe”.

Scrisorile au, însă, și un caracter istoric și politic. Ion Ghica considera că scrie istorie și, de aceea, căuta să restabilească adevărul faptelor. În această privință, începutul scrisorii *Din timpul zaverii* este, în același timp, o mărturisire de credință și o mărturie a dificultăților de a scrie istorie. Ghica vorbește, mai întâi, despre „unii oameni care pot spune și scrie tot ce le vine la gură și la condei, și verzi și uscate, care vorbesc și scriu fără să se gândească; nu cred ceea ce scriu și singura lor preocupare este de a face efect asupra galeriei”.

Acestui mod mincinos, fals de a scrie istorie politică și literară Ghica îi opune principiul adevărului și al obiectivității redării faptelor: „Mie nu-mi este iertat să scriu decât numai atunci când pot spune un adevăr; și a cunoaște adevărul și a-l spune nu e lucru lesne, mai ales când în chestie se amestecă și puțină politică... Țin mult dar, foarte mult, a nu-ți scrie decât ceea ce a fost și așa cum a fost... Fii sigur, amice, c-or putea găsi epistolele mele proaste, lipsite de aprețieri adânci, lipsite de simț politic, proză și stil anevoie de înghițit, dar niciodată nu le vor putea găsi alături cu adevărul”.

Pentru a reda propriile evocări într-o scriitură autentică, necontrafăcută, scriitorul e conștient că trebuie să-și consulte cu atenție propria memorie, care provoacă adevărul doar atunci când este circumscrisă de glasul rațiunii („Dacă voiești să-ți scriu câteodată, nu-mi cere te rog și la vorbă căci nu sunt în stare a-mi restrânge suvenirurile și a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot și cum îmi vine”).

De multe ori, evocările lui Ion Ghica sunt străbătute de o discretă undă lirică, de un farmec al spunerii și al reconstituirii unor fragmente de timp: „Cât îmi place în orele mele de izolare să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe care i-am văzut luptând cu abnegațiune și curaj pentru redobândirea drepturilor țării și pentru libertate! Găsesc o mulțumire nespusă a-mi rememora faptele și cuvintele lor și a le binecuvânta numele și memoria”.

Pe lângă Ghica prozatorul și Ghica istoricul, există și o componentă politică foarte însemnată. În scrisorile *Liberalii de altă dată* și *Libertatea*, Ion Ghica cere să se îmbine principiul libertății cu acela al autorității: „Nici libertatea nu e anarhie, nici legalitatea nu este

despotism, ci, dimpotrivă, amândouă sunt elemente primordiale ale vieții sociale”.

Din acest punct de vedere, se poate spune că pentru Ion Ghica sensurile politicii se ridicau deasupra spiritului partidului. De aceea, dorința lui era „de a vedea pe acei cari își iubesc țara legați între dânșii printr-o comunitate de idei și de principii, iar nu prin interese de partid, prin cabale, cari nu pot avea alt rezultat decât a face pe români să pășească din decepțiune în decepțiune și a-i arunca într-un scepticism politic care poate avea cele mai fatale consecințe”.

Ion Ghica, spre deosebire de Costache Negruzzi, care era complet detașat de acțiunea al cărei martor a fost, se apropie mai mult de Alecu Russo, împletind firul autobiografic cu cel al redării impersonale a realității, ajungându-se chiar la o suprapunere a lor. Uneori însă, la Ion Ghica, spre deosebire de Russo, planul social este redus treptat, rămânând în atenția cititorului confesiunea autobiografică, precum în scrisoarea intitulată *Nicu Bălcescu*.

O altă caracteristică ce îl apropie de Alecu Russo, este invocarea și evocarea trecutului. Ion Ghica, în scrisorile sale, consemnează cu obiectivitate meritele predecesorilor săi și demonstrează ireversibilitatea derulării istoriei. De asemenea, autorul consideră că ceea ce este demn de urmat și pilduitor în trecut poate fi utilizat pentru a critica societatea contemporană lui.

În scrisoarea *Școala acum 50 de ani*, Ghica își manifestă recunoștința față de efortul depus de dascălii de altă dată, dascăli care se dedicau misiunii lor de a pregăti elevi care vor marca un moment important în cultura noastră: poeții Văcărești, Anton Pann etc. Aceștia li se opun dascălii contemporani autorului, care susțin, cu orgoliu, că „... fără vitejia lor cea civică țara românească era pierdută, umilă, batjocorită, tăiată de turci”.

Într-o altă scrisoare, *Dascăli greci și dascăli români*, Ion Ghica elogiază profesori precum Gheorghe Lazăr, Eufrosin Poteca sau Petrache Poenaru, prin care școala românească a cunoscut un progres însemnat, dar, în același timp, autorul critică cu sarcasm și vehemență instituțiile de învățământ din epoca sa, care nu scot decât avocați și jurnaliști venali, demagogi, ce-și revendică merite imaginare, sfârșind, în plină autoiluzionare, prin a crede „sincer ceea ce zic și ceea ce scriu”.

Prin propriile sale amintiri și prin experiențele de cărturar trăite cu fervoare pașoptistă, Ion Ghica reconstituie oameni,

întâmplări, gesturi și fapte, cu un incontestabil talent narativ. Spontaneitatea memoriei și verva fanteziei sale îi dă prilejul de a reda figuri umane extrem de vii: pe polițistul Bârzov, atât de ciupit de vărsat încât „în fiecare gropiță se putea ascunde câte o boabă de mazăre”, pe paznicul cu vârful nasului „ca o cireașă vânăță”, pe dascălul Chiosea, al cărui cântec spus cu *pa, vu, ga, di* „îi ieșea pe nas cale de-o poștă”.

Iată chipul de groază al lui Mavrogheni, evocat de Băltărețu, „sărind ca o maimuță pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu! Cu poturi scurți până la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mâneci și legat la cap turcește”.

Apoi, evocarea „prințipului” Zamfir, parazit la curtea banului Dimitrie Ghica, purtând „frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărâtească, cravată roșie de pambriu, în care ai intra bărbia cu totul până la gură, lăsând să-i iasă de-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobit”. Sau figura lui Miltiade, „cu un ochi la făină și cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, largă în fund de două ori cât diametrul capului și pusă pe o ureche”.

În unele fragmente, reamintirea autorului ia aspect de generalizare caracterologică, precum în scrisoarea *Băltărețu*, unde apare figura unui cămătar de la începutul secolului al XIX-lea. Chemat spre a finanța o misiune în Franța, în 1802, Băltărețu sosește la curtea banului Ghica neîntârziat, într-o butca trasă de două mârțoage.

Această întâmplare îi oferă ocazia autorului de a-și descrie detaliat personajul: „Acel straniu echipaj purta un fel de boier cu ceacșiri și cizme roșii, cu o giubea soioasă îmblănită cu nafe și în cap cu un ișlic în patru colțuri; degetele boierului erau pline de inele de rubin, de smaragd și de diamant. Era așteptat la sfatul boieresc, și de la dânsul depindea realizarea cugetărilor patriotice ale boierilor. El mânuia banii ce mai rămăseseră în țară: el avea daraveri cu Țarigradul și cu beciul; iscălitura lui ajunsese să aibă trecere chiar și dincolo de Lipsca. Șoproanele lui și lăzile din pimniță gemeau de scule, șaluri și argintării, tot amaneturi de la boieri. Butca în care se zdruncina, adusă pentru o nuntă mare, nu-i fusese plătită și sta amanet în șopronul său; iar inelele din degete erau marfă de vânzare”.

Ghica are darul portretizărilor sintetice și plastice, dar și talentul conturării unor eroi angrenați în mici scene de comedie, precum este cazul cu pseudoprințul Zamfir, „fratele” împăratului Leopold al Austriei, și Manea Nebunul, boier decavat, ce împărtășește,

exaltat și caricatural, idei revoluționare.

Un portret, foarte riguros conturat, de avar, anticipând pe Hagi Tudose, este portretul marelui ban Tudorache Văcărescu, zis și boier Furtună, președinte al înaltului divan domnesc din timpul lui Bibescu. Îmbrăcat cu o „giubea portocalie, peste o libadea lungă de pambriu verde” și cu ișlicul pe cap, boier Furtună numără galbenii în pâlcuri de câte zece, după ce le apreciază integritatea și autenticitatea („Tot pasiri, tot pasiri... rar pe ici colea câte un blanc... Uite ăsta galben bun; mai greu și decât blancul; așa când ar fi toți...”).

Ion Ghica nu reconstituie doar figuri, portrete ori gesturi semnificative, ci și elemente de arhitectură și de mobilier, de vestimentație, dovedind astfel o memorie vizuală extrem de atentă la nuanțe ori la detalii.

Iată cum sunt descrise sălile destinate epocii regulamentare, în casa boierului Romanit: „Odăile toate sunt așternute iarna cu covoare scumpe de Ușak și de Agem, iar vara cu rogojini fine de Indii; macaturile și perdelele de mătăsărie groasă de Damasc și de Alep. Scaunele și canapelele toate de lemn de mahon și de abanos, încrustate cu sidefuri și cu figuri de bronz poleit, îmbrăcate cu piele de Cordova. În toate odăile, policandrelor, atârinate de tavanuri cu girandole între uși și ferestre, toate de Veneția, tăiate cu diamanturi, în care se oglindeau seara mii de lumânării de spermanțet dau casei un aspect încântător”.

Scriitorul descrie, de asemenea, cu detalii foarte sugestive, ținuta vestimentară a doamnelor ce ieșeau la șosea în epoca domnitorului Carol I: „Află, dar, amice, că damele de aici poartă rochii de atlas, de fay și de catifea epingleé, lipite de pulpe, ca pantalonii husarilor, grămădite mototol dindărăt, și cu coada de doi coți, botine cu toc înalt de o șchioapă, potcovite cu alamă; pălării numai cât podul palmei, legate pe creștetul cocului, și ca dogane de o oca aruncate pe spate; toate acestea aduse de porunceală, assortis, de la cele mai renumite modiste din Paris...”

Împreună cu darul, incontestabil, al reconstituirii, Ion Ghica deține și un talent de narator indubitabil, valorificând în evocările sale documente, amintiri, studii economice sau sociale. Scriitorul trece cu ușurință de la narațiune la descriere și la anecdotă, uneori dramatizând, jucând succesiv mai multe roluri. Ion Ghica are în comun cu Vasile Alecsandri sau cu I.L. Caragiale redarea câtorva tipuri morale

comune (demagogul, semidoctul, parvenitul) dar și utilizarea onomasticii ca modalitate eficientă de caracterizare a eroilor: Zinca Limbuțeasca, Secătoreanu, Jăpcănescu, Tache Țuica.

Se poate spune că Ion Ghica își configurează eroii în dinamismul evoluției lor, ca un nuvelist romantic, atent la contraste sufletești și la schimbări bruște de mentalitate. În acest fel descrie, de pildă, prăbușirea în mizerie a unui personaj: „Cine n-a văzut pe stradele Stambulului și ale Perei un om desculț cu hainele zdrențe de cerșetor, în cap cu un fes soios, mestecând din gură neconținut, spunind că stomacul său nu mai poate mistui altă mâncare decât ziduri, temelii de casteluri?...”. Se poate observa cu ușurință că Ghica are o anumită preferință epică pentru reprezentarea, într-un discurs narativ puternic impregnat de dramatism, sfârșitului tragic al eroilor săi.

Acești eroi sunt, de altfel, și cei mai apropiați de sufletul său (Nicolae Bălcescu, Grigore Alexandrescu, Nicolae Filimon, Teodor Diamant, căpitanul francez Laurent ș.a.), oameni înzestrați cu un talent deosebit, care își consumă destinul în lupta cu o societate ce nu este la înălțimea idealurilor lor. Într-o astfel de viziune e prezentată înmormântarea lui Teodor Diamant: „O cutie din patru scânduri de brad, într-o căruță cu un cal, a dus rămășițele lui la biserică... Nu am cunoscut un om mai blând, mai modest și mai devotat decât dânsul. Filantrop și umanitar, era din neamul acelora din care au ieșit apostolii, martirii și sfinții. O fi având el oare o piatră pe mormânt?”

De asemenea, funeraliile lui Grigore Alexandrescu sunt înfățișate în contrast cu cele pline de fast ale unui fost ministru: „Mai an, capitala noastră era în picioare, alergau toți în toate părțile, da om peste om. Oștirea pe jos și călare, înșirată pe stradă, cu arma la pământ și cu steagurile în zăbranic negru, muzici la toate răspântiile; clopotele mari și mici sunau la o sută de biserici, de luau auzul, urla orașul de vuiet, și turnul se auzea în depărtare, trăgând a jale... Acu, nu de mult, tot pe aceeași cale și tot către același locaș, mergea în tăcere și neabătut în seamă, fără steaguri, fără tobe și fără surle, dricul modest în care erau rămășițele pământești ale poetului Alexandrescu. Tăcutul și puțin numerosul cortegiu făcea contrast cu acea zgomotoasă și măreață petrecere a fostului ministru. Mi-am zis că pentru marele poet era momentul când răsărea ziua din care începea a trăi, și a trăi etern în inima și memoria românilor”.

Înclinația pentru aceste evocări patetice, în care pornirea

nostalgică și diatriba se regăsesc în aceeași expresie denotă, totuși, o viziune asupra societății profundă, echilibrată, ce se înscrie, în datele sale fundamentale, în sfera realismului critic, ce va fi consolidat mai târziu în literatura română de Caragiale sau Slavici. Ion Ghica evocă, în *Scrisorile către Vasile Alecsandri* tablouri pitorești și luminoase, altele în culori sumbre, într-un stil eliberat de orice constrângeri stilistice, de o rară expresivitate și plasticitate narativă, specifice genului epistolar.

Nicolae Bălcescu

Scrierea fundamentală a lui Nicolae Bălcescu, *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*, se constituie în jurul idealului unității naționale. Dovedind o documentare vastă și o probitate neîndoielnică, această operă literară și istorică în același timp este remarcabilă prin compoziția sa strânsă, prin articularea impecabilă a părților, prin elanul narațiunii, dar și prin limpezimea, armonia și muzicalitatea frazei.

Definind profilul literar al lui Nicolae Bălcescu, Tudor Vianu observă că „După tipul său adânc și după necesitățile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el faptă, un episod în luptele naționale ale timpului. Conduc de o asemenea concepție, intervenția valorificatoare va fi cu atât mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai umbrite personagiile secundare sau pe cele care sunt antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii”.

Pe de altă parte, trebuie remarcat faptul că în întreaga sa operă istorică Bălcescu a considerat creația populară o autentică sursă de inspirație, lucru notat și în *Cuvântul preliminar despre izvoarele istoriei române*, publicat în „Magazin istoric pentru Dacia”, în anul 1845: „Întâi poeziile și tradițiile populare. Oamenii întâi cântă, pe urmă scriu. Cei dintâi istorici au fost poeți. Poeziile populare sunt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră și în viața privată, ne zugrăvesc obiceiurile și e arată ideile și sentimentele veacului”.

Concepția despre istorie a lui Bălcescu a fost influențată, în liniile sale directe, de istoricul francez Jules Michelet, potrivit căruia rolul istoricului este mai ales acela de a zugrăvi complet viața din trecut, în toate dimensiunile și palierele sale, pentru ca prin această reconstituire să se poată indica dezvoltările viitoare.

Românii supt Mihai Voievod Viteazul a fost concepută de autor în manieră antică, având un personaj istoric central, o deosebită puritate stilistică și o compoziție unitară. De aceea, deși caracterul istoric al lucrării este predominant, totuși, opera lui Bălcescu are incontestabile calități literare, prin dramatismul unor situații, prin veridicitatea unor portrete sau prin procedeele stilistice utilizate.

Accentul operei cade asupra prezentării vieții întregii societăți românești din epoca lui Mihai Viteazul, căci, în viziunea lui Nicolae Bălcescu, istoria are menirea de a arăta „poporul român, cu instituțiile, ideile, sentimentele și obiceiurile lui, în deosebite veacuri”.

În ceea ce privește limba română literară, Nicolae Bălcescu observă, într-o scrisoare adresată lui Ion Ghica în anul 1844, că dezbaterile în privința limbii române trebuie să aibă ca scop unitatea acestuia: „Cele mai multe dezbateri s-au ținut asupra limbii. Am făcut o apropiere între deosebiți autori și deosebitele sisteme și căutăm să venim la unul după care să scrim toți ca să lipsească o dată acesta al doilea Babel”.

Limba literară a operei lui Bălcescu reflectă, în linii generale, concepția istoricului. Din literatura cronicilor, Bălcescu a valorificat în mod creator o serie de cuvinte precum *a izvodi scumpătate, a se oști, strâmbătate, scădere, price* ș.a.

Tonalitatea arhaică se vădește, de altfel, și în unele forme gramaticale, precum infinitivul lung cu valoare verbală, conjunctivul perfect cu auxiliarul invariabil, gerunziul iotacizat (*apucaseră a fugire, să fie dat, să fie născut, viind, puind, rămâind* etc. din domeniul vorbirii populare, Nicolae Bălcescu preia numeroase expresii și forme din limba vorbită, precum *d-acilea, d-acolo, a-și lua ziua bună, a da pe cineva de minciună, s-ar fi căzut ca, a pune mâna pe avuții* etc.

Alături de acestea se întâlnesc și numeroși termeni neologici de proveniență italiană și franceză: *concuistă, conființă, conciliație, a dirige, a expia, favor, sujet, seanță, souvenir, solemnel* etc. Adaptarea la specificul limbii române este, de cele mai multe ori, dificilă sau improprie, așa cum o dovedesc unele împrumuturi lexicale din limba rusă (*armie, misie, asoțiație, emancipație* etc).

Există, de asemenea, o serie de calcuri lexicale și semantice: *atârnare*, cu sensul de „dependență”, *interese împotrivate* („contradictorii”), *omenire, orășenie, simțământ, simțibilitate*.

Compoziția operei fundamentale a lui Bălcescu nu are o formă

lineară, ca în opera cronicarilor, ci una ramificată, cu numeroase paranteze, asocieri, reveniri, digresiuni sau transferări de planuri. Narațiunea se orientează, astfel, în mai multe direcții, unificate totuși între ele prin acțiunea și gesturile personajului principal.

În această operă literară, viziunea epică, eroică și cea romanescă se întrepătrund cu efortul de obiectivitate științifică și cu pasiunea discursului politic. Opera lui Bălcescu cuprinde, în aceeași măsură, și ilustrarea unei teorii a personalității istorice ca emanație a maselor populare, dar și ca factor determinant al traducerii în fapt a legilor istorice obiective.

Mai curând efigie decât personaj cu o identitate concretă, Mihai Viteazul e lipsit de un destin individual, personajul umanizându-se în momentul în care traiectoria existenței sale se îndreaptă spre înfrângere. Narațiunea câștigă în interes prin includerea unor tablouri, portrete și episoade semnificative.

Foarte ilustrativ este portretul lui Mihai Viteazul, care pornește de la prezentarea unor detalii ale fizionomiei, ale exteriorului, ajungându-se apoi la trăsăturile morale definitorii: credință, spirit de dreptate, patriotism, sinceritate, franchețe și consecvență în acțiuni.

Calitățile personajului principal sunt exprimate mai ales prin intermediul substantivelor și foarte puțin prin adjective. De asemenea, foarte expresive sunt scenele narative, pline de culoare, mișcare, dinamism. Aici, verbele la perfect simplu, cu rol narativ, sunt prezente până în momentul scenei principale, când prezentul istoric impirmă tabloului o deosebită concretețe, concentrare și pregnanță expresivă.

Uneori, în textul narațiunii, apar și unele elemente dramatice, care au menirea de a accelera și dinamiza cursivitatea narațiunii. În ceea ce privește descrierile de natură, Bălcescu recurge, adesea, la decuparea unui peisaj cu valoare estetică generică, evitând acumularea de detalii și valorificând mai ales epitetul ornant, generalizator, în detrimentul celui individualizator.

Această particularitate stilistică îl apropie pe Bălcescu de estetica clasică, manieră abandonată în tehnica de compoziție, în alternarea diverselor planuri unde subiectivitatea autorului este dominantă.

În opera lui Bălcescu, timpul fundamental este perfectul simplu cu valoare narativă. Acestuia i se alătură prezentul istoric și cel dramatic, utilizat cu intenții stilistice evidente. Acțiunile esențiale, de

mare importanță în ordinea compoziției cărții, sunt notate în general de timpul prezent, concretizându-se, în acest fel, o „tehnică a basoreliefului”: „Câteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sunt adevărate basorelieuri literare, inspirate din caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sunt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp: isprăvile adversarilor sunt narate la trecut și sunt împinse, odată cu acestea, în planuri mai umbrite ale reprezentării” (Tudor Vianu).

Prezentul atemporal (etern) apare mai ales în acele pasaje cu caracter sentențios, ele constituindu-se ca un comentariu propriu-zis al autorului. Deși a fost influențat de procedeele romantismului, Nicolae Bălcescu nu este adeptul ornamentelor expresive și al exagerărilor retorice.

Elementul cromatic și imagistic este, în opera sa, foarte puțin reprezentat, iar în domeniul comparației, scriitorul manifestă predilecție pentru termenii care exprimă grandoarea, măreția, amplitudinea afectivă. Alteori, se întâlnesc expresii metaforice sau introducerea unor scurte discursuri în limbajul personajelor.

Pe de altă parte, participarea afectivă a naratorului este permanentă, ea traducându-se prin prezența unor elemente ale stilului oratoric și retoric, precum exclamații, interogații retorice, repetiții, fraze ample cu determinări multiple etc.

Începutul operei lui Bălcescu impresionează mai cu seamă prin tonalitatea profetică, patetică, solemnă, având numeroase accente de imn și de rugăciune, din care nu lipsesc câteva împrumuturi din stilul vorbit.

Stilul expunerii asimilează și unele modalități specifice epopeii (epitetul ornant, mai ales în caracterizarea personajelor principale. Tehnica basoreliefului, despre care vorbea Tudor Vianu, contribuie nu numai la expresivitatea scenelor și a evenimentelor narative, mai ales a celor de luptă, ci cuprinde și o subtextuală valorizare a acțiunilor și personajelor, în conformitate cu idealul patriotic și politic al autorului.

Discursul patetic al autorului este susținut și prin folosirea subtilă a figurilor repetiției, prin eufonia verbului și plasticitatea imaginilor. Eminescu observa, în anul 1877, în legătură cu opera lui Bălcescu: „O neobișnuită căldură sufletească se răspândește asupra scrierii întregi, topește nenumărate nuanțe într-un singur întreg și, asemenea scriitorilor din vechime, el îi vede pe eroii săi aievea și-i

aude vorbind după cum le dictează caracterul și-i ajunge mintea, încât toată descrierea personajelor și întâmplărilor e dramatică”.

NICOLAE FILIMON

Limba română literară are, în *Ciocoii vechi și noi*, un aspect de mozaic. Aspectul fonetic al acestui roman reflectă, nu în ultimul rând, amestecul de forme specific secolului al XIX-lea, când, în paralel cu fonetismele literare, existau foarte multe forme arhaice (*lânged, incongiura, a trămite, preîmbla, a primi, văpsit*). Tendința de arhaizare poate fi remarcată și la nivel morfologic, ea fiind concretizată în unele forme de plural ca *obicee, scandale, service* etc.

Accentele arhaice ale operei sunt cel mai bine reprezentate în domeniul lexicului, pentru că realitatea reflectată în roman necesita prezența unor cuvinte din limba turcă (*bogasiu, caravan, cauc, giubea, iminei, iușchiuzarlâc, temenele*) și din limba greacă (*arhon, panevghenie, ilichie*).

Mai vechi sunt unele slavonisme, precum *blagorodnicie, postelnic, tretilogofăt, vătaf* etc. Chiar dacă prezența formelor arhaizante este masivă, ele având rolul de a evoca în mod autentic epoca și mediul social, totuși, romanul ne oferă, permanent, impresia modernității.

Uneori, Nicolae Filimon asociază, cu o anumită ostentație, termenii arhaici cu cei neologici, fapt ilustrat și de utilizarea unor expresii specifice. De exemplu, alături de sintagma arhaică „pe la nouă ore ale dimineții”, se poate observa calchierea unor construcții din limba franceză („el hrănea de mult timp un amor foarte tare pentru juna Maria”).

Tendința de modernizare lexicală se constată mai ales din abundența neologismelor, din care unele au dispărut până astăzi din uzul literar: *basetă, fortună, întrevorbire, ambițiune, obstacol, cadență, ezitațiune, petițiune*.

Principala calitate a stilului romanului este ironia, concretizată în transferuri metaforice în timpul mesajului literar propriu-zis: „Prin admiterea lui în serviciul postelnicului devenise proprietar pe prima literă a alfabetului fortunei”.

O altă particularitate a stilului operei este frecvența și importanța portretelor, în realizarea cărora Nicolae Filimon manifestă o preferință pentru detaliile vestimentare. În arta portretului, scriitorul optează pentru situațiile antitetice, determinate de

atitudinea sa afectivă față de personajele prezentate.

La nivelul realizării lor strict gramaticale, aceste portrete sunt realizate cel mai adesea prin substantive și locuțiuni substantive abstracte, însoțite de numeroase determinări adjectivale.

De un efect retoric adesea supărător se dovedesc intervențiile personale ale scriitorului în cursul narațiunii. Scriitorul obișnuiește adesea să aprecieze, să comenteze și să explice, prin epitete apreciative cu valoare individualizatoare. În aceste comentarii se utilizează frecvent stilul aforistic și oratoric.

De altfel, Tudor Vianu observa „caracterul nehotărât al operei, pe jumătate roman, pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc între altele capitolele consacrate muzicii și coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Țara Românească”.

Pe de altă parte, ca prozator, Nicolae Filimon a intuit foarte exact valoarea stilistică și subiectivă a timpurilor și modurilor verbale; el procedează la introducerea povestirii prin timpul mai mult ca perfect. În redarea stărilor psihice, scriitorul recurge frecvent la moduri nepersonale, mai ales la abstractele verbale.

În general, elementele cele mai reușite din punct de vedere estetic sunt cele cu caracter narativ propriu-zis, în timp ce elementele descriptive sau analitice sunt marcate de retorism. În concluzie, se poate afirma că, prin spiritul său de observator, dar și prin naturalitatea stilului, Nicolae Filimon s-a dovedit un scriitor realist, în opera căruia se reflectă stadiul atins de limba română literară în evoluția ei.

Nicolae Filimon debutează în 1857 în ziarul „Naționalul” cu o cronică muzicală, publicând, în 1858, nuvela *Mateo Cipriani*. Alte opere: *Excursiuni în Germania meridională* (1860), *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala* (1861). Capodopera sa e *Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănâncă*, apărută în 1862 în „Revista română” și în 1863 în volum. Romanul e neterminat, lipsind partea a II-a, cea care îi vizează pe „ciocoii noi”.

Autorul își propune, după cum precizează în *Prolog* să înfățișeze tipul ciocoiiului „în deosebitele faze prin care el a trecut, de la ciocoiiul cu anterior și cu calămări la brâu al timpurilor fanariotici, până la ciocoiiul cu frac și mănuși albe din zilele noastre”.

Filimon urmărește destinul unui parvenit, Dinu Păturică, personajul care, prin lingușire și înșelăciune, face avere și urcă treptele

ierarhiei sociale, de la slujitor mărunț până la rangul de boier și mare dregător. Autorul se documentează minuțios, folosind informațiile de arhivă, pentru evocarea detaliată a cadrului epocii, pentru descrierea costumelor personajelor, dar și pentru reconstituirea arhitecturii, romanul căpătând astfel caracter balzacian. Eugen Lovinescu apreciază că „Fără a fi un monument estetic, *Ciocoii* lui Filimon sunt o operă viabilă, o frescă neisprăvită, dar încă destul de vastă, străbătută de o acțiune epică nu îndeajuns de ferită de invazia amănuntelor: o frescă în care semnificativul înlătură esteticul, iar cronologicul dăunează compoziției. Puterea de observație este însă incontestabilă: în capitole inegal interesante și uneori strict didactice, se desfășoară, astfel, întregul tablou al acestei societăți de sfârșit de regim”.

Scriind literatură, N. Filimon nu urmărește să-și amuze sau să-și delecteze cititorii, ci, mai curând, urmărește un scop educativ, aspectul etic al faptelor narate. Personajele Dinu Păturică, Andronache Tuzluc și Chera Duduca, pe de o parte, Gheorghe, Banul C. și Maria, pe de alta, reprezintă două serii antinomice ireconciliabile, modele negative și pozitive de aspirație și conduită. Complexitatea romanului rezultă din pendularea între senzaționalul romantic și veridicitatea realistă, între voința de a reda obiectiv lumea și tendința moralizatoare a autorului. Dinu Păturică face parte din categoria personajelor cu valoare de arhetip.

Romanul lui Nicolae Filimon e considerat de N. Manolescu „Mai curând parabolă a arivismului, decât o descriere realistă a lui”.

E vorba de o parabolă a relațiilor și conflictelor sociale, văzute într-o perspectivă antinomică.

Personajele sunt descrise prin notația gesturilor, prin reproducerea vorbirii lor, dar și prin descrierea fizionomiilor. Atitudinea autorului față de personajele sale rezultă din epitetele prin care le caracterizează, dar și din comentarii subiective ce însoțesc adesea faptele. De aici rezultă retorismul, apelul la unele expresii tipice de extracție folclorică sau aluziile culturale. Uneori, comentariile autorului capătă o turnură ironică, ușor parodică, chiar.

Comparat cu scriitorii care l-au precedat, Nicolae Filimon pare un scriitor mai matur, evoluat, un autor ce dovedește o înțelegere superioară a funcției și posibilităților literaturii. Acest fapt e vizibil atât la nivelul tematic, prin noutatea și profunzimea realității investigate, cât și sub raport compozițional.

Se poate, de altfel, afirma că opera lui Filimon este o sinteză a tendințelor literare din epoca sa; romanul sentimental și de moravuri, proza de mistere, romanul de senzație și realist, povestirea istorică – se regăsesc, în proporții diverse, în creația lui N. Filimon. După G. Călinescu, perenitatea operelor lui Filimon provine din „marea siguranță a desenurilor și tonurilor fundamentale”. Filimon, deschide prin romanul său, drumul realismului în proza românească, dominată până la el de romantism, făcând tranziția de la scriitorii pașoptiști la marii clasici ai literaturii române.

Alături de tehnica realistă – balzaciană, prozatorul e atent la modul de a se exprima al personajelor prin care dezvăluie structura lor morală, gândurile și sentimentele lor. Forța descriptivă, capacitatea de evocare e completată de arta dialogului, care asigură unor episoade un caracter scenic, fiind tensionate dramatic. Se realizează astfel o sinteză a tehnicii narative și teatrale, care conferă relief și culoare narațiunii *Ciocoii vechi și noi* e primul roman tipologic din literatura română, cu personaje complexe, dar și cu o viziune cuprinzătoare asupra sferei socialului, tratat în mod obiectiv și veridic.

ALEXANDRU ODOBESCU

Activitatea scriitorului Alexandru Odobescu a fost caracterizată de un spirit didactic „înțeles în sens democratic și progresist” (Mircea Tomuș). Activitatea de pedagog a lui Odobescu s-a materializat și în opera sa literară, care are tendința de a instrui, de a comunica un mesaj etic, de a educa.

Pe de altă parte, descendența pașoptistă a lui Odobescu s-a concretizat într-o serie de teme și motive specifice: cultivarea subiectivității, inspirația din trecutul istoric și culoarea locală a scenelor, fie spre acele momente de tensiune dramatică.

Pseudokinegetikos este, cum afirmă Perpessicius, o „sumă a preferințelor de totdeauna, culturale, științifice și chiar intime (...) prin timbrul expresiei particulare, același în toată opera lui Odobescu, însă mai scânteietor ca oriunde în această lucrare, de un caracter mai liber, mai amabil, mai autobiografic și care, alături de corespondența sa – una din cele mai patetice – poate fi socotită cea mai intimă a lui confesiune”.

Principalele opere ale lui Odobescu sunt *Mihnea-Vodă cel Rău*, *Doamna Chiajna* (ambele publicate în volumul *Scene istorice din cronicile Țării Românești* în anul 1860), eseul *Pseudokinegetikos*

(1874), memorialul istoric *Câteva ore la Snagov* (1861), dar și pamfletele *Prandiulu academicu* și *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice*.

Preocupările de istorie literară și folclor ale lui Odobescu se concretizează în lucrările *Mișcarea literară din Țara Românească în secolul al XVIII-lea* (1869), *Poeții Văcărești* (1860), *Cântecele poporane ale Europei Răsăritene*. În domeniul istoriei, Alexandru Odobescu a publicat lucrările *Istoria arheologiei* și *Tezaurul de la Pietroasa*.

În discursul rostit la Academia Română cu titlul *Revizuirea dicționarului academic*, Alexandru Odobescu îl apreciază pe Timotei Cipariu pentru interesul său pentru textele vechi și recomandă publicarea acestor texte, însoțite de glosare și adnotări critice.

Necesitatea studierii limbii române vechi este foarte importantă, pentru că, observă Odobescu, „ne dă puțința de a ne înfige adânc în măduva graiului poporan de prin toată românia și s-o vorbim de acolo spre a-i distila vârful în rezervoriul comun al limbii naționale”.

Totodată, Odobescu accentuează asupra necesității realizării unor opere literare și științifice originale, de o reală valoare și autenticitate expresivă. În formularea discursului său, Alexandru Odobescu a folosit și unele elemente latinizante, pe care în alte lucrări și în opere literare nu le-a utilizat (*laboare, paciență, procedere* etc.).

În articolul *Psaltirea tradusă pe românește de diaconul Coresi*, Odobescu observă că între lingviștii românie există, în această perioadă, o foarte productivă lipsă de colaborare, multe lucrări ale lor având o circulație regională. Odobescu consideră că lipsa comunicației intelectuale menține încă unele regionalisme și împiedică astfel formarea unei limbi unitare, în care graiurile regionale și diversele sisteme filologice ar putea fuziona.

Între diversele tendințe filologice contradictorii este necesară, consideră Odobescu, o cale mediană, care se poate realiza prin studiul istoric al limbii și cercetarea diferitelor faze de evoluție prin care a trecut limba română, de la formarea ei până în secolul al XIX-lea: „Să dăm studioșilor români și nouă înșine, socotiți printre ei, mijloacele practice de a studia formațiunea și dezvoltările succesive ale limbii naționale, prin scoaterea la lumină a adevăratelor *acte civile* ale adolescenței sale; să găsim puțința de a ne înfige adânc în măduva graiului poporan de prin toată românia și s-o vorbim de acolo spre

a-l distila virtutea în rezervoriul comun al limbii naționale. Să adăugăm la aceste două comori ascunse în rărunchii traiului nostru strămoșesc tot ce poate da mai bun scriitorii noștri moderni și știința universală”.

Odobescu consideră, de asemenea, că datorită conviețuirii româno-bulgare în Evul Mediu, prezența elementelor slave în limba română este justificată. În schimb, el se arată a fi împotriva valului de slavonisme pătruns în literatura română în urma traducerilor religioase din secolele XVI-XVII. Ca și alți cărturari ai epocii, Odobescu consideră că, pentru anumite noțiuni, au existat, într-o fază mai veche a limbii, termeni latini, aceștia fiind ulterior înlocuiți cu unele cuvinte slave.

Cu toate influențele puriste care se mai resimt în operele sale, Odobescu recunoaște că elementele slave sunt cele care conferă limbii române o fizionomie aparte în marea familie a limbilor romanice: „Să nu voim dar a croi limba noastră pe tipare neasemuite, să nu căutăm în a o asimila în zădar la regulile de dezvoltare ale lor, ci mai bine să studiem cu atențiune cum s-a strecurat elementul modificador la noi și, când voim a ne curăți limba de străinisme, să ne ferim întotdeauna de a ataca principiile ei constitutive”.

Într-un studiu de o mare importanță metodologică și lingvistică, *Condițiunile unei bune traduceri românești*, Odobescu apreciază rolul benefic al traducerilor din literaturile clasice. El recunoaște însă diferențele de vocabular și de construcție gramaticală, care constituie motive de dificultate în cadrul traducerilor în limba română.

În viziunea lui Alexandru Odobescu, condițiile unei traduceri reușite sunt cunoașterea amănunțită a originalului cu pătrunderea celor mai subtile nuanțe ale textului, cunoașterea deplină a limbii proprii și, nu în ultimul rând, alegerea cu discernământ a autorului care trebuie tradus.

Pentru ca aceste traduceri să fie cât mai valoroase și mai accesibile marelui public, regionalismele, expresiile și formele gramaticale incorecte trebuie să fie eliminate. De asemenea, trebuie să se renunțe la elementele familiare, exagerat colocviale, arhaice sau neologice în exces: „Așadar, traducătorului I se cere a fi limpede, corect, elegant, cumpănit și mai cu seamă inteligibil în limba sa; căutând formele literare, nu trebuie să scape din vedere nici puritatea și demnitatea stilului, dar nici folosul ce pot trage cititorii din claritatea cărții lui”.

Odobescu combate modalitatea arhaicizării limbii sau a folosirii neologismelor în exces: „A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar când e perfect articulată, rămâne a mulțami numai un foarte mic număr de amatori”.

Pe de altă parte, Odobescu s-a pronunțat împotriva tuturor curentelor lingvistice ale timpului său și, mai ales, împotriva latinismului exagerat. Arta literară a lui Odobescu se fundamentează pe limba poporului, care îi conferă expresivitate și savoare.

Lexicul creațiilor lui Odobescu este preluat din domenii foarte diverse. Astfel, termenii populari sunt legați de civilizația satului, dar și de unele forme lexicale regionale (*custură, joagăr, boccea, bundă, cioareci, siminoc, bidiviu, presură, găzdoie, ferice. Ortoman. Pârdalnic*). De precizat, de asemenea, că unele elemente populare sunt, totodată, și cuvinte de proveniență arhaică.

Mai trebuie precizat că în textele lui Odobescu există numeroase zicători și proverbe, care conferă scrisului său oralitate și expresivitate: „Să ședem strâmb și să judecăm drept”, „a-și pune pofta în cui”, „a pierde orzul pe găște”, „a da de primejdie” etc.

Se poate spune că, dacă pentru Creangă elementul popular era chiar modul său propriu de expresie, pentru Odobescu acesta este un factor de expresivitate și de realizare estetică. Valorificarea acestor elemente populare rezultă din intenția scriitorului de a se apropia de vorbirea poporului și de a contrabalansa acțiunea curentelor lingvistice artificiale, greu accesibile cititorilor de rând.

Prezența lexemelor arhaice și populare este motivată și de conținutul unor scrieri ale lui Odobescu cu caracter istoric. Predilecția pentru arhaisme poate fi pusă în legătură la Odobescu cu o anumită tendință spre exprimarea pretențioasă (*arhonte, clucer, comis, jupân, mazil, postelnic, armaș, vornic, gugiuman, iminei, a dovedi, leat, pojar, vraci*).

În cadrul neologismelor, multe dintre acestea sunt termeni tehnici din domeniul artelor, istoriei și literaturii clasice: *organ, logograf, portic, sinolog, scoliast* etc. există o altă categorie de neologisme care circulau în epoca lui Odobescu dar care au dispărut apoi din uzul limbii: *marșandă, paviment, stampat, fumigație, laboare, a ajuta* (cu sensul de *a adăuga*) etc.

Lexicul lui Alexandru Odobescu are un caracter artificial; se poate observa, astfel, o anumită căutare a expresiei, cuvintele, frazele

și construcțiile gramaticale fiind rezultatul unei deliberări, a unei cercetări, de aici rezultând, în fond, și caracterul savant al limbii scriitorului.

Din punct de vedere fonetic și gramatical, limba operei lui Odobescu nu diferă în mod fundamental de limba română contemporană. Există unele fonetisme regionale și arhaizante, ca *bișug*, *sânticel* ș.a., care dovedesc faptul că normele literare nu erau încă formate, ci în curs de stabilizare și elaborare.

Există, de asemenea, unele forme vechi de flexiune verbală la imperfect și mai mult ca perfect care nu diferențiază persoana a treia singular de persoana a treia plural: „boierii sta”, „uneltirile izbutise toate” etc. Se întâlnesc și reflexivul cu sens pasiv, ca și unele inversiunispecifice limbii literare de atunci, după cum este utilizat participiul adjectival cu sens activ („mişcări șovăite”, „stăruită curiozitate”, „bărbat nepregetat”).

Opera lui Alexandru Odobescu este demnă de interes și din punct de vedere al construcției frazelor. Odobescu utilizează de multe ori perioada amplă, cu structură simetrică. El posedă și un simț deosebit al construcției, al edificării substanței estetice a operei. Dacă la Heliade predomină juxtapunerea, la fel ca în limba vorbită, iar fraza bogată a lui Bălcescu se bazează mai ales pe coordonare, pe amplificarea comunicării, Odobescu recurge la fraza *hipotactică*, proprie unei gândiri echilibrate și unor construcții teoretice.

Frazele lui Odobescu sunt construite prin trei procedee fundamentale: simetria, inversiunea și ramificarea. Fraza cu subordonare multiplă este o particularitate esențială a stilului lui Odobescu. El este un prozator descriptiv care, circumscriind tabloul integral, este atent și la relevanța detaliilor, care sunt înregistrate pentru a reliefa ideea centrală.

Tocmai de aceea, Odobescu a preferat să utilizeze frazele hipotactice, procedeu care conferă stilului lui Odobescu calități de proză științifică. Narațiunile lui Alexandru Odobescu, mai ales cele de inspirație istorică, conduc întotdeauna la un tablou, la descriere, creându-se astfel impresia că acel tablou este chiar scopul povestirii. Din punct de vedere structural, narațiunea se realizează prin diferite timpuri ale trecutului, iar tabloul descriptiv prin timpul prezent.

În domeniul artei portretului, Odobescu a marcat un progres deosebit de important față de predecesorii săi. Tablourile și portretele

lui se caracterizează prin tehnica enumerației care conduce la ample inventarii a unor aspecte ale realității sau a unor opere de artă. Totodată, trebuie observat că Odobescu este un tip vizual prin excelență, un scriitor ce percepe cu acuitate relieful lumii exterioare, dar care e sensibil și la structura armonică a universului.

În descrierile sale de natură, Odobescu percepe mai ales armoniile și ritmurile sale muzicale, fapt ce îl deosebește net de Alecsandri, de exemplu. Tudor Vianu observă, în acest sens, că „pe când, pentru Alecsandri, natura este mai cu seamă un tablou văzut, formă și culoare pâlپând în glorie solară, Odobescu resimte mai cu seamă farmecul ei muzical, miile de glasuri care compun armonia ei nedeslușită”.

Ștefan Bezdechi afirma că ritmul „andante” și „lento” al frazelor lui Odobescu este realizat prin procedeul hiatusului și prin finalul frazelor prin silabă accentuată. Narațiunea conține, pe de altă parte, în mod frecvent, așa-numitele „expuneri adresate” (scrisori, discursuri, conferințe), un procedeu care presupune utilizarea unor elemente ale oralității stilistice, fapt ce imprimă operei o tonalitate familiară, fascinantă prin simplitate și naturalețe.

Publicat în anul 1874, *Pseudokinetikos* reprezintă, în viziunea lui Perpessicius, „în literatura noastră, unul din momentele ei festive, de o prospețime și de o posteritate inepuizabilă și care a izbutit să-și creeze nu numai propria literatură, dar chiar și o tradiție”.

Referindu-se asupra stilului lui Odobescu, Tudor Vianu observă că „faima de stilist a lui Odobescu se datorează mai cu seamă bogăției bine stăpânite a perioadelor sale, pe care, de la Bălcescu, nimeni nu știuse a le dezvolta cu un suflu mai larg, cu un mai armonios simț muzical, în întreguri sintactice mai bine articulate”.

Fascinația stilistică a operei lui Odobescu derivă atât din asocierea unor cuvinte din registre lexicale diverse, cât și din aliajul de oralitate și dizertație savantă, din compoziția coerentă, armonioasă a întregului estetic.

Pe de altă parte, stilul lui Odobescu provine, după expresia lui Vladimir Streinu, „din originalitatea lui unică de a fi un clasic și un clasicist care nu s-a încadrat genuistic în formele tradiției”. Erudit și artist în același timp, Odobescu mănuiește cu măiestrie date din arheologie, istorie, folclor, literatură, muzică etc., dând lucrărilor sale o certă notă intelectualizantă, care, însă, se îmbină cu spontaneitatea și

accesibilitatea.

Definind importanța scriitorului, Tudor Vianu observa că „Odobescu reprezintă deci în dezvoltarea limbii și artei literare românești în secolul al XIX-lea o etapă fără de cunoașterea căreia nu ar putea fi înțeles progresul lor de mai târziu”.

Al. Odobescu debutează cu poezia *Odă României* și studiul *Despre satira latină* în revista „România literară” (1855). Scrie nuvele de inspirație istorică: *Mihnea-vodă cel Rău*, *Doamna Chiajna*, care vor fi publicate în volumul *Scene istorice din cronicile Țării Românești* (1860).

Capodopera sa e *Pseudokinegeticos* (1844), un eseu pe tema vânătorii.

Alte opere sunt: memoriul de călătorie *Câteva ore la Snagov* (1861), pamfletele *Prandiulu academicu* și *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice*. De asemenea, Odobescu a avut preocupări de istorie literară și folclor (*Mișcarea literară din Țara Românească în secolul al XVIII-lea, Poezii Văcărești*), studii de arheologie (*Istoria arheologiei, Tezaurul de la Pietroasa*).

Prin scrierea nuvelor istorice, Odobescu se integrează într-o tendință națională inaugurată de C. Negruzzi și Gh. Asachi. Fiecare nuvelă e împărțită în 4 capitole, având câte un motto și evocă personalitățile puternice, voluntare (influența lui Negruzzi). Originalitatea nuvelor istorice e dată de informația istorică extinsă, descrierile de natură abundente, fraza amplă, compoziția echilibrată. Informația istorică bogată e valorificată de Odobescu într-o viziune personală, documentul fiind completat de apelul la imaginație, creându-se episoade dramatice, vaste tablouri de epocă. Fără a avea construcția armonioasă, simetrică a nuvelei lui Costache Negruzzi, nuvelele lui Odobescu sunt creații memorabile, modele de artă descriptivă, de stil și limbă literară în proza românească.

Pseudokinegetikos e primul veritabil eseu din literatura română, un eseu social al cărui laitmotiv e călătoria, prin spațiu și timp, fără o schemă tipologică riguroasă. Lucrarea e structurată în 12 capitole (din care ultimul, „cel mai plăcut pentru cititor” e alcătuit numai din puncte de suspensie). Primul capitol se desfășoară în jurul unui motiv autobiografic, în care predomină evocarea și descrierile de natură (*Bărăganul*).

Capitolul al doilea e pronunțat filologic. Aici, autorul scoate în

relief laturile mai puțin grave ale erudiției. Capitolul al treilea e un fel de rezumat, o schiță a *Falsului tratat de vânătoare*. În continuare autorul înfățișează modul în care tema vânătorii a fost reflectată în domeniul picturii, sculpturii, muzicii și literaturii.

În acest fel, spațiile artistice și epocile istorice sunt evocate printr-o foarte subtilă tehnică a digresiunii, într-o dizertație caracterizată de spirit asociativ și sintetic. Există și fragmente în care predomină anumite procedee de relativizare a discursului: ironia, parodia și pastșa. În capitolul X și XI, Odobescu descrie o călătorie pe plaiurile Buzăului și relatează basmul *Feciorul de împărat cel cu noroc la vânat*. În *Pseudoki-negetikos* impresionează erudiția autorului, dar și naturalețea relatării judicioase. Eseistul are atitudinea unui om degajat, înclinat mereu spre digresiune și spre construcțiile parantetice.

Din punct de vedere stilistic, opera lui Odobescu se caracterizează printr-un puternic simț al limbii, dar și prin subtilitatea rafinată în construcția și cizelarea frazelor.

Nu de puține ori, cuvântul vechi se îmbină cu termenul savant, neologic, autorul integrând versificări populare, expresii tipice, proverbe și zicători, într-un stil bazat pe oralitate și expunerea erudită. Vladimir Streinu apreciază că autenticitatea stilului lui Odobescu provine din „originalitatea lui unică de a fi un clasic și un clasicist care nu s-a încadrat genuistic în formele tradiționale”.

Stilul și arta literară în *Pseudokinegeticos* de Alexandru Odobescu

S-a spus, pe bună dreptate, că, dacă s-ar încerca definirea și tipologizarea tendințelor și a trăsăturilor fundamentale ale culturii și literaturii românești de la mijlocul secolului al XIX-lea prin profilul literar al unui singur scriitor, numele lui Alexandru Odobescu ar trebui să fie invocat printre cele dintâi. Odobescu est autorul unei creații de o varietate impresionantă, ce izvorăște dintr-o erudiție ce va fi rivalizată în epocă doar de aceea a lui Hașdeu, dar și dintr-un talent cizelat de normele clasiciste, dintr-o intuiție subtilă și sigură.

Toate acestea legitimează un creator a cărui scriitură oglindește în modul cel mai pregnant tendințele diverse ce își disputau întâietatea în vremea sa. Acest fapt nu a trecut, desigur, neobservat. Garabet Ibrăileanu considera viziunea artistică a lui Odobescu o sinteză de „patruzecioptism muntenesc și criticism moldovenesc”, în timp ce

Tudor Vianu considera că această viziune îmbină „pașoptismul cu umanismul”.

Fără îndoială că opera lui Alexandru Odobescu este deopotrivă expresia unui spirit pașoptist, generos și vizionar, dar și manifestarea unui spirit critic ce își dezvăluie pasiunea disocierilor, dar și a unor sinteze deosebit de pregnante. Orizontul cultural pe care opera lui Odobescu îl constituie este alcătuit din pașoptismul având o vastă cultură clasicistă, dar și din idealuri romantice incontestabile.

Expresia cea mai înaltă a talentului lui Alexandru Odobescu este, desigur, *Pseudokinegetikos*, „unul din monumentele cele mai de seamă ale stilului narativ și descriptiv în literatura română a secolului al XIX-lea”, cum l-a definit Tudor Vianu. În anul 1874, când avea patruzeci de ani, Odobescu se găsea în punctul cel mai înalt al evoluției sale creatoare.

Este aproape imposibil de definit și de încadrat tipologic stilul și genul acestei opere literare. Primii cititori ai operei au simțit caracterul ei hibrid, neomogen, inedit, fără să-l fi denumit în vreun fel. Cu toate acestea, *Pseudokinegetikos* poate fi considerat primul eseu din literatura română, având toate semnificațiile și trăsăturile acestei specii a literaturii: pasiunea detaliului și, totodată, libertatea compozițională, spiritul de sinteză și geniul parantetic, erudiția care se resoarbe în pagină cu dezinvoltură și grație stilistică, toate acestea îmbinate cu un talent asociativ ieșit din comun și cu o vervă narativă și descriptivă ce nu este egalată decât de perfecta adaptare a expresiei la fond, a spiritului la literă.

Nu trebuie, de asemenea, omise nici numeroasele digresiuni, prin care autorul se abate de la subiectul dat, pentru a reveni și a se îndepărta iar, într-o foarte subtilă artă a distanțării și a apropiării.

Eseul este o specie literară ce are toate atributele unei dizertații asupra unei teme a științelor sau a filosofiei, scrisă cu mijloace literare, un produs al spontaneității mai degrabă decât al studiului și al erudiției, urmărind să-l delecteze pe cititor, și nu atât să-l instruiască. Eseul poate fi definit ca un fel de poezie a ideilor.

În realitate, acest gen de scrieri se poate fundamenta pe cercetarea cea mai riguroasă și pe cea mai amplă informație, dar eseistul adoptă față de rezultatele lui o atitudine lipsită de pedanterie, liberă de servituțile și de rigorile constrângătoare ale metodei. Ceea ce caracterizează eseul este, așadar, modalitatea dicțiunii prin care se

exprimă conduita, personalitatea unui scriitor, atât de stăpân pe mijloacele sale scripturale, dar și pe conținuturi, încât le poate trata pe acestea din urmă cu detașare și grație.

Nu întâmplător Odobescu așază în fruntea eseului său un mottoam prumutat din Martial: *difficiles nugae* – nimicuri anevoioase, o alăturare de cuvinte ce sugerează lipsa de pretenții a acestei opere, dar și efortul cercetării pe care modestia și bunul lui gust preferă s-o ascundă. *Pseudokinegetikos* a fost scrisă, inițial, ca o prefață la un manual de vânătoare al prietenului autorului, C.C. Cornescu.

Odobescu scrie, în loc de prefață, o carte „în opozițiune fățișă cu *Manualul vânătorului*, după cum el însuși se exprimă într-o scrisoare către Cornescu: „pe când tu, în fine, studiai cu luare-aminte caracterele fizice și etice ale celor mai obicinuite subiecte însuflețite de vânătoare, eu, ca un nevânător ce sunt, m-am apucat să colind răstimpii și spațiile căutând cu ochii, cu auzul și cu inima priveliști, răsunete și emoțiuni vânătoarești. Colindând, m-am rătăcit și iată-mă acum ajuns din fantastica-mi călătorie cu un sac așa de îngreuiat de tot felul de petice și de surcele, adunate de pretutindeni, încât nu mai cutez, Doamne ferește! nici chiar eu însumi să-l arunc în spinarea Manualului tău. Am luat deci pretențioasa hotărâre de a le deșerta într-un volum deosebit, ce-l voi tipări pe seama lor, și care, subț un titlu pedantic și arhaic spunând vânătorilor numai lucruri ce sunt de prisos artei lor, va întocmi un fel de *Fals tractat de vânătoare*, *Pseudokinegetikos*, în opoziție fățișă cu *Manualul* tău, care, deși mai scurt, este, însă, cu mult mai folositor celor care vor să învețe ceva cu temei”.

De fapt, în ciuda tonalității de badinerie și a modestiei, mai mult sau mai puțin ostentative, în scrisoarea adresată lui Cornescu, scriitorul urmărește, ca și Lessing în *Laocoon – sau despre limitele dintre artele plastice și poezie*, să ofere o operă literară în care, îmbunând plăcutul cu utilul, să fie instructiv și atrăgător totodată.

De fapt, deosebirea dintre *Laocoon* și *Pseudokinegetikos* este fundamentală. Lessing este, în esența personalității sale, un filosof de structură iluministă și scopul lui era să stabilească un adevăr general cu privire la natura plasticii și a poeziei, a artelor coexistenței și a artelor succesiunii, în timp ce Odobescu rămâne, în opera sa, un istoric și un artist, un spirit foarte atent la singularitatea operelor și la valoarea lor expresivă. Rătăcirea lui Odobescu pe urmele motivului artistic al vânătorii nu are ca scop probarea, demonstrarea vreunei

teze, a vreunui principiu cu caracter de generalitate.

Rătăcirile este un simplu pretext pentru autor pentru a se putea delecta prin evocarea unei mari varietăți de opere aparținând tuturor artelor și tuturor epocilor de creație, în care se reflectă una dintre formele de vigoare și de sensibilitate umană: „S-ar putea deștepta într-o asemenea operă, scrie Odobescu, mii de idei energice și salubre care ar scălda mintea obosită și sufletul amorțit în roua întăritoare a timpilor de antică vârtoșie trupească; apoi ar veni rândul cugetărilor dulci și duioase ce vlăstăresc adesea în traiul singuratic al vânătorului și care, cu tot nesațiul lor de amor, fac uneori ca o lacrimă de dor și de îndurare să-i roueze geana. Într-acea carte și-ar găsi locul și întâmplările comice și spusele glumețe și petrecerile zgomotoase, care înveselesc viața vânătoarească; apoi într-însa s-ar vedea încă cum artele și poezia au știut să-și însușească și au izbutit să răsfrângă în producțiuni de merit toate aceste felurite fapte și simțiri”.

Cartea lui Odobescu e compusă, astfel, dintr-un mozaic de citate, dintr-un șir de analize ale unor opere plastice și muzicale, dar și din amintirile autorului, din reflexele autobiografice încrustate în operă cu subtilitate compozițională. Ni se revelează, din paginile *Falsului tratat*, un autor iubitor de natură, de viață populară, de folclor, de toate bucuriile vieții, un temperament sociabil și, în același timp, iubitor de jovialitate. Amestecul de curiozitate erudită, de vigoare rustică și de vitalitate întrupează una dintre ipostazele tradiționale, și fundamentale, în același timp, ale umanismului.

Pseudokinegetikos este, cum s-a mai spus, un potpuriu, un magazin de „bric-a-brac” cuprinzând în structurile sale orice obiect artistic, de la descripția exactă de amator a unui tablou până la cuplet. Tehnica lui Odobescu ni se relevă în continua deplasare a accentelor și a atenției și, spre distincție de Lessing, în dezorganizarea oricărei intenții de sistem. Ca liant al operei sale, Odobescu introduce, ca din neatenție, pasaje traduse din texte străine, pentru a se denunța mai apoi. Ca artist, Odobescu este un peisagist al imensității câmpiilor nesfârșite, cu o viziune amplă, panoramică asupra naturii.

Scriitorul începe, în mod paradoxal, prin a se recuza, plângându-se că-i lipsește competența, aplicația pentru domeniul cinegetic. El este, cum spune, ca „ageamiul” care vânașe curcile babelor sau ca simigiul căruia-i mâncase plăcintele dascălul Caracangea. A luat parte, totuși, la unele vânători, s-a oprit la cârciuma unchiașului

Dor-Mărunt, povestind cu tălmădăienii din căruțe și admirând întinderile Bărăganului.

Într-adevăr, în copilărie și în adolescență, Odobescu a străbătut Bărăganul, lăsându-se copleșit de farmecul acestor câmpii de o vastitate copleșitoare. Într-o scrisoare adresată mamei sale, Catinka Odobescu, scriitorul relatează călătoria de la Călăreți la Balta-Albă, prin inima Bărăganului.

Ca în cazul marilor artiști ai cuvântului, imaginile fixate pe retina copilului s-au impus cu o deosebită forță în conștiința scriitorului aflat la maturitate și au sintetizat una dintre cele mai expresive pagini din literatura noastră consacrate câmpiei Bărăganului. „Și eu am văzut cârdurile de dropii, cutreierând cu pas măsurat și cu capul ațintit la pază acele șesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane sub arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăți, cu mii de minarete, în palate cu mii de încântări”.

Scriitorul a văzut de asemenea, cu ochiul său atent la vestigiile istoriei, movilele străvechi de pe malul Ialomiței „sentinele mute și gârbovite subțirale ale lor bătrâneți”. În conturarea tabloului de natură, Odobescu acordă o importanță majoră imaginilor acustice, notând cu finețe ecourile sunetelor în cugetul călătorului: „Când soarele se pleacă spre apus, când murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului (...). Singure stelele nopții se uită de pe cer la dânșii; ei aud cu urechile toată acea nenumărată lume de insecte ce se strecoară prin ierburi, țiuind, scârțâind, fluierând, şuierând, și toate acele mii de glasuri se-nalță cu răsunet potolit în tăria nopții...”

Cântecul cocorilor îi amintește autorului versurile lui Dante din *Infernul*. Bărăganul seamănă, apoi, cu stepa malorusiană din *Taras Bulba* a lui Gogol. De altfel, scriitorul cunoaște foarte bine literatura rusă, cum o dovedesc și numeroasele citate în rusește sau traduceri de expresii și cuvinte din limba rusă.

Manualul nu amintește nimic despre legiurile prohibitive ale vânatului, în epoca fecundării când domnește Venera, „născătoarea sporniceii ginte romane, dezmiertătoarea zeilor și oamenilor”, cântată de Lucrețiu la începutul poemului său. Vânătorul pornește deci cu copoi lui în lunile primăverii și scriitorul se lasă încă o dată să alunece, pentru a ne vorbi despre câinii de vânătoare, pe care „nerăbdarea îi

face să tremure mai mult decât frigul”.

Este intercalată, de asemenea, aici anecdota despre vânătorul lăudăros care se lasă tras de mânecă. Abia acum ajunge scriitorul să urmărească istoria plastică și literară a motivului vânătorească. Începutul operei se referă la descrierea a trei opere: *Diana cu ciuta*, grup monumental antic, *Diana din Poitiers* a lui Jean Goujon și gravura lui Albert Dürer, înfățișând întâmplarea sfântului Hubert, patronul vânătorilor.

Paginile descriptive, de o extremă plasticitate și rigoare, în concurență cu acelea ale *Istoriei arheologiei*, își fac locul aici: „A fost fără îndoială un vânător inspirat și a știut să mânuiască bine arcul și săgețile artistul subțil a cărui daltă s-a mlădiit statua Diane de la Luvru, cea blândă și splendidă fecioară de marmură care s-avântă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicii ei spartane, scurtă în poate și larg despicată în umeri...”

Grandoarea antică a statuii este pusă de autor în contrast cu morbidețea „modulată în linii unduioase” a operei lui Jean Goujon și cu geniul reflexiv și iubitor de „naive amănunte” al artistului german Dürer. „Mă opresc, căci mi se pare că iar am greșit calea!”, exclamă scriitorul la un moment dat, într-o pornire autoironică și parodică.

O linie dreaptă a expunerii nu este însă posibilă. Coborându-se în trecut sau avântându-se, într-un impuls vizionar spre viitor, fără ordine sau fără un plan bine structurat, cedând tentațiilor divagației, scriitorul trece de la artele plastice la literatură, vorbind pe rând despre tratatele cinegetice ale antichității, despre sculpturile de pe arcul roman al lui Constantin cel Mare, despre desenele preistorice de pe pereții grotelor din Franța, despre alto-reliefulurile egiptene și asiriene sau despre picturile lui Rubens sau Ruysdael.

În această lungă peregrinare prin domeniul artei și al literaturii, Odobescu este unul dintre cei dintâi care vorbește cititorilor români despre scriitorii ruși, nu numai despre Gogol, dar și despre Turgheniev, cu ale lui *Povestiri de vânătoare*. Odobescu combate, astfel, o prejudecată a latiniștilor: „La noi acum, când vorbește cineva despre slavoni, fie în materie de literatură, de istorie și mai ales de agricultură, apoi îl ia lumea la ochi și-și aprinde paie în cap. Se găsesc chiar unii mai radicali, mai puriști, mai români chiar decât toată „semenția românească”, decât toată «terrina romanescă», ba și decât toți «boii romanesci», care-l izbesc și cu câte «una mostra de critica»

de-i resună creierii. Sper însă că eu unul am să rămâi nevătămat..."

Cu excepția lui Hașdeu, nimeni dintre contemporanii lui Odobescu nu arătase un orizont mai larg al culturii, pe care el de altfel n-o afișează cu pedanterie, ci cu grația unui amator pentru care erudiția este un obiect al delectării sale.

Eruditul Odobescu, perindat prin literaturile și vestigiile istoriei umanității, este un om cu o extrem de subtilă sensibilitate la frumos, dar și la spiritualitatea populară. Scriitorul își cunoaște țara și admiră frumusețile acesteia; înainte de Vlahuță, Hogaș și Sadoveanu, Odobescu a dat geografia poetică cea mai întinsă a pământului românesc, cunoscând deopotrivă datinile populare, legendele și poeziile folclorice, intercalând, chiar, în basmul bisocanului, o mică arhivă folclorică. Scriitorul observă animalele, este atent la numele florilor, ale păsărilor și ale ierburilor. Adună cu pasiune nume de păsări, prezentând cititorilor varietatea atât de pitorească a neamurilor lor (dumbrăvence, pitulice, presure, sfrâncioci, petroșei și sfredeluși, cintezei și pițigoii).

De asemenea, se poate spune că Alexandru Odobescu vorbește cu naturalețe și spontaneitate graiul poporului, nu numai atunci când reproduce vorbirea unui personaj popular, dar și în propriile sale enunțuri, valorificând un vocabular adecvat, care este alternat cu arhaisme și neologisme, dar și cu ziceri tipice și exclamații: „Dar ce făcui, vai de mine?”, „Doamne ferește!...", „Hai s-o lăsăm încurcată!..." etc.

Nu trebuie să omitem faptul că Odobescu este și un foarte înzestrat culegător de literatură populară. El culege proverbe și ziceri tipice, pe care le valorifică în eseul său. S-ar putea chiar alcătui o antologie de maxime, proverbe, locuțiuni prezente în *Pseudokinegetikos*. Iată câteva exemple: „țararaia neamțului”, „a prinde iepurele cu carul”, „din coadă de câine sită de mătase nu se poate face”, „a vedea cam sus găina” etc.

Materialul lexical și figurativ intră, în *Pseudokinegetikos*, în construcții sintactice desfășurate amplu, într-o ritmică lentă, în largi perioade binare sau ternare, alcătuite din propoziții principale coordonate, pe care se altoiesc determinări propoziționale în grupuri de două sau trei.

Aceste perioade vaste și calme nu sunt însă ale unui orator, ci ale unui om înțelept care are timp să povestească și care nu lasă

deoparte nimic din ceea ce se înfățișează memoriei sale bogate și ochiului care vede tablouri întregi. Limba lui Odobescu, cu împletirea ei caracteristică de material popular și neologicistic, de forme ale originalității și ale exprimării savante, ca și stilul său, cu perioade larg desfășurate, după legile simetriei și ale cadenței muzicale, ating în *Pseudo kinegetikos* cea mai desăvârșită concretizare.

Comentând opera lui Odobescu, Mihai Eminescu observa înainte de toate „limba curată și farmecul noutății. O mulțime de cuvinte și forme idiomatice, până acum scrise prea puțin sau defel, dar a căror origine este limba poporului nostru, fac cartea prețioasă și din punct de vedere lexical”.

BOGDAN PETRICEICU HAȘDEU

Bogdan Petriceicu Hașdeu (1838 – 1907), a fost o personalitate polivalentă, poet, prozator, dramaturg, filolog, istoric și folclorist. Editează mai multe publicații: „România”, „Foiță de istorie și literatură”, „Din Moldova” (la Iași), „Aghiuță”, „Satirul”, „Traian”, „Columna lui Traian”, „Revista nouă”. A fost profesor la Universitatea din București, director al Arhivelor Statului, membru al Societății Academice Române. A publicat două volume de poezii: *Poezie* (1873), în care e prefigurat lirismul arghezian, și *Sarcasm și ideal* (1897) în care tonalitatea lirică e mai sumbră iar conținutul poetic eterogen. Ca prozator, Hașdeu e autorul unei nuvele, *Duduca Mamuca*, republicată sub titlul *Micuța* și al unui roman istoric neterminat, *Ursita*. Hașdeu poate fi considerat întemeietorul dramei istorice românești, prin piesa *Răzvan și Vidra* (o primă versiune purta titlul *Răzvan-vodă*).

Alte încercări dramatice: *Răposatul postelnic*, *Doamna Ruxandra* și *Trei crai de la răsărit*. Hașdeu a avut și preocupări filologice în lucrările *Principie de lingvistică*, *Cuvente din bătrâni* (culegere de texte românești vechi) și o adevărată enciclopedie națională și o antologie de literatură populară și cultă. De asemenea, Hașdeu editează *Arhiva istorică a României*, publică 2 volume din *Istoria critică a românilor* și o monografie istorică intitulată *Ion Vodă cel Cumplit*.

Hașdeu a fost un cărturar cu vocația monumentalității. În domeniul publicisticii, el a editat numeose ziare și reviste, precum „Românul”, „Columna lui Traian”, „Revista nouă” etc. de asemenea, a scris poezii, publicate în volumele *Poezie* și *Sarcasm și ideal*.

În domeniul prozei, Hașdeu scrie nuvela *Micuța* și un roman istoric, *Ursita*, rămas neterminat. Hașdeu poate fi considerat

întemeietorul dramei istorice românești, prin piesa *Răzvan și Vidra* (1867). Alte încercări dramatice demne de a fi menționate sunt: *Răposatul postelnic*, *Doamna Ruxandra* și comedia *Trei crai de la răsărit*. În domeniul lingvisticii, Hașdeu este autorul lucrărilor *Principie de lingvistică*, al culegerii de texte românești vechi *Cuvente din bătrâni*, apărută în trei volume și al unui dicționar monumental, *Etimologicum Magnum Romaniae*.

În domeniul istoriei, Hașdeu editează *Arhiva istorică a României*, publică lucrarea *Istoria critică a Românilor* și monografia *Ion Vodă cel Cumplit*.

Căutând să definească personalitatea creatoare multivalentă a lui Hașdeu, Pompiliu Constantinescu observa: „A descifra «glasul popoarelor», în limbă, folclor și istorie a fost și țelul esențial al savantului Hașdeu, aplicat la cercetarea realității materiale. Este impresionant, în linii generale, marele effort al istoricului și filologului care a intenționat să ne ofere monumentul graiului *Magnum Etimologicum*, și să traseze harta etnică, morală și politică a istoriei naționale, în *Istoria critică*. Colecționar de documente, iubitor de controverse inextricabile și veșnic înaripat spre ipoteză, Hașdeu ambiționează să rezolve, în aceeași operă, spiritul de analiză și spiritul de sinteză”.

În domeniul lingvisticii, Hașdeu elaborează, pentru prima dată la noi, o teorie a circulației cuvintelor, demonstrând care este relația justă între vocabularul de bază (fondul lexical principal) și masa vocabularului. De asemenea, el a subliniat importanța elementului slav în cadrul lexicului limbii române, criticând, astfel, implicit exagerările orientării latiniste.

Pe de altă parte, în prefața la *Cuvente den bătrâni*, Hașdeu subliniază caracterul social al limbii: „Nimic mai social ca limba, nodul cel mai puternic, dacă nu chiar temelia societății. Nimic mai expus, prin urmare, la pericolul unor aprecieri emoționale, în loc de cele raționale. Limba unui popor se confundă și se identifică cu naționalitatea lui, cu memoria părinților”.

Dacă poezia lui Hașdeu se caracterizează printr-un limbaj vehement, prin antiteze puternice și un deosebit de atent simț al muzicalității limbii literare, proza sa are accente realiste semnificative.

Modernitatea prozei lui Hașdeu rezultă din detașarea față de evenimentele narate, dar și din tratarea lor în mod realist, uneori chiar

în tonalitate grotescă.

În *Răzvan și Vidra*, capodopera literaturii sale, Hașdeu descrie „drama individului apăsător de prejudecata publică”. Piesa lui Hașdeu are un conflict puternic, original. Discursul dramatic se caracterizează prin utilizarea monologului, dar și a inserției unor elemente din lirica populară.

În acest fel, construcția de ansamblu câștigă în complexitate, beneficiind de noi mijloace de exprimare a mesajului. Replicile piesei, uneori tandre, alteori de o mai mare duritate, sobre, sunt susținute în mod permanent de participarea afectivă a autorului. Tocmai de aceea, discursul retoric e dublat de cele mai multe ori de accente lirice sau reflexive. De asemenea, autorul mănuiește cu măiestrie tehnica antitezei, a contrastelor, evitând căderea pateticului în ridicol sau a lirismului în sentimentalism. Personajele piesei se remarcă prin complexitate și veridicitate; ele se integrează cu naturalețe în planul psihologic și social al construcției dramatice. Personajele din planul ecund al dramei au rolul de a crea atmosfera epocii, de a contura o culoare locală foarte sugestivă.

Continuând tradiția enciclopedică a lui Dimitrie Cantemir, Hașdeu a îmbogățit extrem de mult epoca sa, prin contribuțiile sale în domeniul istoriei, filologiei, literaturii sau etnografiei, chiar dacă n-a modelat-o, așa cum va face Maiorescu.

Istoria e una din marile teme ale creației lui Hașdeu; istoria e preluată ca pretext în unele opere literare, dar e și privită ca o posibilitate de evocare a unor evenimente și personalități exemplare, în spiritul adevărului istoric, sau ca raportare la prezent.

În prefața la ediția a II-a a piesei *Răzvan și Vidra* (1867), Hașdeu mărturisește că a intenționat „o producere literară psihologică și istorică”. În latura psihologică autorul și-a propus să dea fiecărui personaj „chiar și dintre cele secundare, câte o nuanță proprie și obiectivă”, în timp ce în plan istoric scopul său a fost acela de a înfățișa istoria epocii, dar și istoria unei personalități singulare, a lui Răzvan. Sursele de inspirație sunt găsite în operele cronicarilor moldoveni, în documente vechi, dar și în biografia lui Răzvan scrisă de N. Bălcescu. Tema o constituie evocarea unui moment din istoria Moldovei de la sfârșitul secolului XVI; în realizarea acestei teme, Hașdeu dezvoltă o serie de motive ca: ascensiunea săracului, răsplătirea răului prin bine, dorul de țară etc.

Piesa *Răzvan și Vidra* e concepută de Hașdeu ca o „poemă dramatică în cinci cânturi” (*Un rob pentru un galben, Răzbunarea, nepoata lui Moțoc, încă un pas, Mărirea*), fiecare cânt având un motiv sugestiv pentru conținutul său. În primele două cânturi axul acțiunii îl constituie conflictul social dintre cei săraci și boieri, iar în celelalte trei accentul cade pe latura psihologică, pe frământările sufletești ale celor două personaje principale.

Acțiunea piesei urmărește diferite momente ale ascensiunii lui Răzvan, de la conducător de rob ȋigan eliberat la aceea de domn al Moldovei. De la început, personajul își dezvăluie o serie de însușiri umane deosebite, care îi înnobilează caracterul. Destinul lui Răzvan va fi înrăurit decisiv de întâlnirea cu Vidra, tip al femeii voluntare, care, observându-i aptitudinile, îl conduce pe calea ambiției de a se înălța până la scaunul domnesc. Răzvan reușește să devină domn al Moldovei, pentru o scurtă durată, însă. Personajele se pot clasifica în două grupe: pe de o parte Răzvan și Vidra, cu profiluri caracterologice foarte pregnante, personaje pe care scriitorul le descrie din perspectiva vieții lor psihologice, afective complexe, cu o evoluție adesea neașteptată.

Structura morală a lui Răzvan e într-o foarte limpede antiteză cu starea sa socială și materială. Drama acestui personaj e de a fi condamnat la un destin pe care nu el și l-a ales și ale cărui constrângeri sunt în contradicție cu aspirațiile lui intime. Prin Vidra dramaturgul și-a propus să înfățișeze un caracter ambițios, orgolios. Dacă Răzvan e omul actelor eroice, Vidra e eroina actelor psihologice, ea impunându-se ca un abil regizor al gesturilor lui Răzvan. Personajele din planul secund al dramei creează atmosfera epocii prin figuri reprezentative, delimitate în două tabere: cei săraci (*Tănase, Răzășul, haiducii*) și boierii, (*Bașotă, Zbierea*). Originalitatea dramaturgului rezidă și în antiteza puternică ce se stabilește între cele două grupuri de personaje.

CAPITOLUL XI

LIMBA LITERARĂ ȘI STILUL ÎN OPERA

LUI MIHAI EMINESCU

Opera literară a lui Eminescu se compune mai ales din poezii, încercări dramaturgice, proză în timpul vieții poetului a apărut un singur volum (*Poesii*) în 1883, îngrijit de Titu Maiorescu. În studiul său *Poezia lui Eminescu* (1968), I. Negoitescu distinge între două ipostaze

ale poetului: cea neptunică și cea plutonică.

Dacă poeziile antume ilustrează, prin echilibrul artistic și prin cultul formei armonioase, printr-o viziune senină și sobră, o ipostază clasicizantă a poetului, postumele se înscriu, prin patosul titanian, prin resursele fantasticului și atitudinile negatoare, în universul romantismului reflexiv și profund.

De altfel, Eminescu îmbogățește cu dimensiuni și perspective noi specificul romantismului european și al sensibilității românești. Viziunea marilor depărtări – spațiale și temporare – e împletită de Eminescu printr-o percepție densă și substanțială (T. Vianu scria în acest sens: „Eminescu este un călător al drumurilor lungi. Pe sandalele lui stă scris nisipul veacurilor”).

De remarcat și capacitatea de sinteză și de înnoire a limbajului poetic românesc, care i-a permis poetului „înnobilarea unor formule de limbaj existente la alți poeți dinaintea lui, ceea ce a și făcut pe unii exegeți să-l considere întemeietorul limbajului poetic românesc. În realitate, el nu l-a întemeiat, ci l-a reîntemeiat, dându-i o factură și un spirit atât de nou, încât este modern și astăzi” (I. Coteanu).

Eminescu valorifică în opera sa știința, filosofia, istoria, înțelepciunea, mitologia – toate acestea încorporate într-o viziune personală asupra lumii și într-o limbă poetică inegalabilă.

Temele pe care le abordează în creația sa sunt teme universale, remodelate în funcție de sensibilitatea sa de sorginte romantică.

Tema timpului reprezintă un laitmotiv al creației eminesciene, care aduce cu sine sentimentul trecerii, al ireversibilității temporale; tema timpului cunoaște ipostaze multiple, de la timpul subiectiv, al trecerii și efemerității ființei, până la timpul obiectiv, așezat sub semnul eternității, perceput de ființa superioară, atrasă de absolut, timp reversibil, ce se dilată sau se comprimă sub impactul cu forța imaginativă a memoriei lirice.

O altă formă temporală e timpul cosmic, universal, perceput doar de divinitate. *Scrisoarea I, Glossă, Cu mâne zilele-ți adaugi* sunt poezii ce transcriu meditații profunde asupra existenței și a timpului. În *Glossă*, de exemplu, motivul prezentului etern opune trecutul și viitorul prezentului, considerat ca singura ipostază reală a timpului. Poetul îndeamnă însă la cugetare, la o atitudine reflexivă în fața eternei repetiții temporale. Meditația eminesciană asupra existenței ilustrează dialectica răului în planul devenirii universului. Tema cosmosului e

figurată și ea din multiple perspective: infinitul, geneza și extincția universului, luna, stelele, luceafăul, zborul intergalactic, haosul, muzica sferelor etc.

Tema istoriei și a societății sunt adesea asociate ca teme sau motive precum: „viața ca vis” (*Memento mori*), „fortuna labilis” (*Împărat și proletar*), ideea de patrie (*Mureșanu*). Mitul istoriei e alimentat de sentimentul patriotic, de respectul și admirația față de modelele trecutului, care sunt ierarhizate de poet în procesul diacronic, al devenirii istorice. E prezentată mai întâi vârsta Daciei mitice, dinaintea istoriei, văzută ca un timp paradiziac, apoi vârsta eroică a statului natural (*Scrisoarea III*) și vârsta prezentului, ca timp de criză, al înstrăinării de istorie.

În *Împărat și proletar* discursul proletarului proclamă necesitatea distrugerii ordinii existente în societate, o societate în care valorile autentice au dispărut sau s-au degradat. Acest patos distructiv are însă și un substrat pozitiv, creator, pentru că el instituie idealul unei umanități ideale, morale, marcată de adevăr și exigență, care echivalează cu întoarcerea la vârsta de aur, la timpul paradiziac al statului natural. Meditația Cezarului se referă, în schimb, la „mecanismul demonic al istoriei, guvernată de principiul răului” (Ioana Em. Petrescu). Cezarului i se dezvăluie astfel sensul profund al istoriei, în care „eterna alergare” generează sentimentul zădărnicii oricărui efort uman.

Memento mori (1872), intitulată inițial *Panorama deșertăciunilor* e un vast poem sociogonic în care Eminescu explică, prin mijloace poetice, nașterea societății și evoluția diverselor forme sociale. Poetul realizează mai întâi opoziția dintre „lumea cea aieva” și „lumea închipuirii”, adică între gândirea empirică, ce sesizează doar aparențele lucrurilor și gândirea bazată pe fantezie, eliberată de orice constrângere. *Memento mori* reflectă efortul gândirii de a modela natura după tipare proprii.

Civilizația primitivă, cea babiloniană, egipteană, greacă sunt urmate de civilizația dacică, ce întruchipează vârsta gândirii mitice și care se sustrage legilor devenirii, ale determinismului istoric. Aici, timpul are dimensiuni cosmice, iar spațiul este unul paradiziac, cu valențe mitice. Triumful Romei în istorie simbolizează victoria rațiunii, a gândirii critice asupra vârstei mitice.

Scrisoarea III (1881) are o structură bipolară, pentru că se

bazează pe antiteza între epoca eroică a „întemeietorilor de țară” și epoca prezentului, marcată de un fals patriotism, de impostură și ipocrizie politică. Astfel, imaginii epopeice a unui trecut ideal îi corespunde o imagine satirică, polemică a prezentului.

Tema iubirii e indisolubil legată de tema naturii. Există un sentiment eminescian al naturii ce presupune interiorizarea peisajului și estetizarea lui prin intermediul folosirii simbolurilor. Toate elementele și fenomenele îndeplinesc anumite funcții poetice precise, realizându-se astfel un adevărat mit al naturii. Există, în acest fel, mai multe tipuri de spații: spațiul începutului de lume (în imagini cosmogonice), spațiul celest, astral, element al genezei; natura ca peisaj metafizic (*Mai am un singur dor*). Poezia de tinerețe conturează, mai ales în idile, un spațiu paradiziac, vitalist și ocrotitor. În *Dorință*, chemarea în spațiul naturii favorizează împlinirea unui ritual al iubirii, în care între gesturile protagoniștilor și ritmurile naturii e o corespondență armonică. În *Sara pe deal* e configurat un spațiu sacru, căruia îi corespunde un timp mitic. Poemul e structurat prin două tipuri de imagini: vizuale și auditive, dealul putând fi considerat o axă a lumii care favorizează comunicarea între planul terestru și planul cosmic. Iubirea e considerată aici ca principiu primordial, prin care îndrăgostiții regăsesc un timp privilegiat, cu contururi sacre, integrându-se în armonia universului.

Și în poezia și dacă poetul sugerează ideea corespondenței între sentiment și fenomenele naturii, prin „prefacerea unor elemente de natură moartă ori vegetală în mituri simbolice, prin răsturnarea de cauzalitate în scopul de a izola sentimentele” (G. Călinescu). Destinul geniului în lume e figurat prin relația polemică dintre geniu și societate (*Scrisoarea I, Luceafărul, Glosă, Povestea magului călător în stele*). Natura geniului este demonică și titanică, geniu având totuși anumite limite rezervate de către Demiurg. Temă fundamental romantică, tema geniului are conotații filosofice foarte marcate, bazându-se pe opoziția dintre omul de geniu și omul comun.

Concepția despre limbă

Dacă urmărim diferitele articole scrise de-a lungul timpului de Eminescu, vom constata, fără niciun dubiu, că preferința poetului se îndreaptă spre valorificarea resurselor stilistice și expresive ale limbii române vechi, dar și ale limbii populare. De asemenea, poate fi subliniat permanentul efort al autorului *Luceafărului* de a respecta

normele limbii române literare.

Limba cronicilor și a vechilor texte bisericești poate fi utilă scriitorilor contemporani, crede Eminescu: „Începe să mi se facă clar că limba românească este într-adevăr bogată; posedă un număr de sufixe vii, ba chiar și cantitate. În hârtoage vechi am descoperit mai multe formații sintactice fermecătoare, mai multe timpuri care au fost uitate, apoi conjuncții, prepoziții și adverbe și chiar două moduri noi, deși defective. S-ar putea strânge material pentru o sintaxă românească”.

Într-un articol publicat în „Timpul”, în noiembrie 1881, Eminescu observă valoarea stilistică, expresivă a limbii române vechi: „Limba cronicarilor și a legendelor e pe alocurea de o rară frumusețe. Multe texte, și bisericești și laice, au un ritm atât de sonor în înșirarea cuvintelor, încât este peste putință ca frumusețea stilului lor să se atribuie întâmplării și nu talentului scriitorului și dezvoltării limbii”.

Trebuie semnalat faptul că Eminescu a apreciat în termeni elogioși și limba populară, poetul cerând să se respecte întocmai vorbirea curentă de aspect popular, menționând că „norma limbii scrise trebuie să fie cea care există obiectiv și în realitate în gura poporului de jos și a societății mai fine, iară nu fantasiile mai mult sau mai puțin ingenioase ale filologilor noștri. Așadar, adevăr obiectiv și nu arbitraritate subiectivă”.

Pe de altă parte, scriitorul arată că „limba română la sine acasă e o împărăteasă bogată căreia multe popoare i-au plătit dare în metal aur, pe când ea se pare a nu fi dat nimănui nimica. A o dezbrăca de averile pe care ea amică și mlădioasă le-a adunat în mai bine de o mie de ani, înseamnă a o face din împărăteasă cerșetoare”.

Pe astfel de considerații se întemeiază și elogierea unor scriitori ai trecutului care au știut să valorifice resursele expresive ale limbii române: „Pleiada scriitorilor noștri celor mai buni, Alecsandri, C. Negruzzi, Bolintineanu, Donici, Bălcescu și alții știau o limbă frumoasă, vrednică și înțeleasă de opincă și de vodă”.

Eminescu elogiază, de pildă, contribuția substanțială a lui Heliade din prima perioadă a activității sale literare, dar combate cu fermitate rătăcirea lui italianizantă, care a dus la „ruina frumoasei limbi vechi”.

O atitudine justă a manifestat Eminescu și față de reprezentanții latinismului, între care a făcut unele deosebiri, căci *Gramatica* lui

Cipariu, desigur o lucrare foarte serioasă, n-a îndreptăţit pe nimenea la clădirea babiloniei academice”.

În numeroase rânduri, Heliade critică vehement exagerările latiniste şi puriste, ajungând la opinia că „domnii filologi” nu pot crea o limbă artificială, căci aceasta ar fi „o insultă pentru naţia românească”. Pe de altă parte, referindu-se la elementele lexicale străine din limba română, poetul se pronunţă pentru menţinerea acestora, cu condiţia ca ele să se fi încetăţenit şi să se fi bucurat de o anumită frecvenţă.

Eminescu a combătut, de asemenea, şi tendinţele de modernizare exagerată a limbii române, precum franţuzismul, germanizarea etc., criticând cu vehemenţă, adesea, şi limbajul utilizat în presa epocii.

În mod teoretic, dar şi prin practica scrisului, Mihai Eminescu se dovedeşte un adept al sistemului ortografic fonetic, manifestând interes şi pentru problemele legate de ortoepie, care trebuie să fie unitară: „Să ne silim prin şcoli, de nu şi în casă şi în viaţa publică, de a introduce o pronunţie generală”.

În legătură cu limba română literară, este foarte importantă aprecierea deosebită pe care şi-a exprimat-o Eminescu în legătură cu locuţiunile, care reprezintă „o parte netraductibilă a unei limbi” şi care „formează adevărata ei zestre de la moşi-strămoşi”. Iată cuvintele lui Eminescu: „Adevărata bogăţie consistă întotdeauna în locuţiuni, în acele tipare neschimbate, care se formează în curs de mii de ani şi dau fiecărei limbi o fizionomie proprie, apoi în bogăţia formelor flexionare, în sufixe, în prepoziţiuni (de care limba noastră are foarte multe), în sfârşit în acele mulţimi de fineţe psihologice, care ele dau abia viaţă sunetelor moarte din cuvinte”.

În aproape toate enunţurile lui Eminescu referitoare la problematica limbii române se regăsesc chestiuni de lingvistică generală, cum ar fi ideea stabilităţii, a vechimii şi a evoluţiei lente a limbii. „Limba noastră, scrie poetul, nu e nouă, ci, din contră, veche şi staţionară; ea e pe deplin formată în părţile ei; ea nu mai dă muguri şi ramuri nouă şi a o silnici să producă ceea ce nu mai e în stare, înseamnă a abuza de dânsa şi a o strica”.

O influenţă marcată asupra poeziei lui Eminescu a exercitat-o lirica populară. Trebuie precizat, însă, că poetul nu s-a limitat la preluarea *tale quale* a unor modele, ritmuri ori teme, ci a prelucrat neconţinut modelul oferit de folclor. Pe de altă parte, atunci când se

Încearcă descrierea creației eminesciene, se poate constata că elementele populare sunt strâns legate de cele arhaice.

Pe de altă parte, se poate aprecia că de multe ori sferile arhaicului și ale elementelor regionale coincid, pentru că multe arhaisme s-au păstrat ca forme regionale.

În domeniul foneticii, se poate spune că aspectul fonetic al poeziei lui Eminescu se resimte de multe ori de influența vorbirii populare, iar pe alocuri și de aceea a rostirii regionale. În acest sens, Eminescu a manifestat o predilecție deosebită pentru moldovenisme, cu toate că, în mod principal, se străduia „de a introduce o pronunție *generală*”.

Se poate aprecia că, de cele mai multe ori, construcția prepozițională a cazurilor genitiv și dativ reprezintă o trăsătură arhaică a limbii, care se include însă și în categoria fenomenelor gramaticale populare. Pentru a nuanța și diversifica expresia, poetul redă adesea ideea de superlativ prin intermediul unor adverbe de mod arhaice: „puteția *prea* lesne”, „O *prea* frumoasă fată” etc.

Se poate remarca faptul că Eminescu a întrebuințat în general cuvântul cunoscut, comun, și foarte rar cuvântul regional, mai ales cel de proveniență moldovenească.

Având capacitatea de a turna, cum el însuși spune, „în formă nouă limba veche și-nțeleaptă”, poetul a excelat în asocierea cuvântului vechi cu cel nou. Această armonizare a arhaismului cu neologismul a fost sesizată de G. Călinescu, între alții.

În ceea ce privește neologismele, încă din prima etapă a activității sale creatoare, Eminescu se remarcă prin valorificarea termenilor noi, cei mai mulți fiind împrumutați din diferite limbi moderne, mai ales din franceză.

În poeziile de maturitate artistică, termenii neologici au fost armonizați, sudați cu termenii vechi din limbă, contribuindu-se astfel la o realizare superioară a imaginii artistice.

D. Macrea a stabilit, în studiul său *Fizionomia lexicală a limbii române*, că Eminescu posedă un lexic destul de restrâns ca amploare numerică (doar 3607 cuvinte, în poezia antumă). Cu toate acestea, poetul a excelat în diversele îmbinări ale acestor cuvinte, tocmai pentru a amplifica expresivitatea creațiilor sale.

Conceptia despre poezie. *Epigonii*

Tema rostului poeziei, a menirii artistului în societate constituie

o preocupare majoră în creația eminesciană. Concepția despre artă a poetului a fost influențată de filosofia clasică germană (Hegel, Kant, Schopenhauer). În primul rând, în viziunea lui Eminescu conținutul artei trebuie să fie adevărul, arta autentică având resorturi și finalități etice. Eminescu caută în literatură „simțirea adevărului”, „înălțimea ideilor”, „limba corectă ferită de înjosiri”, respingând „afectarea sentimentală” și „limba forțată”.

În acest sens poetul observă că „spiritul literar al acestei epoci e corupt și ni se pare nouă atât de fad, pe cât de fade le par lor scrierile clasicilor și a moralistilor mai vechi”. Intenția esențială a poetului e „comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor (noștri) și lucrarea noastră trezită dar rece”.

Satira din *Criticilor mei* pune problema poeziei ca expresie a adevărului. Cuvintele goale „ce din coadă au să sune” nu reprezintă decât o negare a spiritului poetic, acesta născându-se doar din „doruri vii și patimi multe”, care, filtrate de sensibilitatea eului liric, generează adevăr poetic, adevăr fixat în veșmintele vorbirii”.

Conduita poetului transpare și în poemul narativ *Odin și poetul*, unde poetul întreprinde o călătorie cu caracter inițiativ către zeul adâncurilor, călătorie care este și o modalitate de recuperare a idealurilor pierdute în lumea umană. Condamnat însă la indiferența celor din jur, poetul e purtătorul miturilor, al înțeleșurilor profunde ale lumii.

Aceeași imagine tragică a poetului, imagine marcată de neînțelegerea celor din jur, o aflăm și în poemele dramatice *Andrei Mureșanu*, *Mureșanu* sau *întunericul și poetul*. Contemplativ și titanian în același timp, având toate atributele omului de geniu, Mureșanu este modelul poetului mesianic, care în planul istoriei acționează asupra colectivității. Menirea poetului e aceea de a fi purtător de cuvânt al aspirațiilor celor mulți, de a fi un spirit militant, un simbol al aspirațiilor națiunii. În poezia *Numai poetul* e fixată, în versuri lapidare, pregnantă, condiția superioară a poetului: „Numai poetul, / Ca păsări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului. / În ramurile gândului, / În sfintele lune, / Unde păsări ca el / Se-ntrec încântări”. În acest poem, Eminescu elogiază menirea înălțătoare și nemurirea poetului.

Poezia *Epigonii*, a fost publicată la 15 august 1870. Scrisă la 20 de ani, poezia *Epigonii* e un adevărat manifest al romantismului,

configurat într-o formulă indirectă, prin proiecția idealurilor creatoare proprii într-un trecut mitizat și prin denunțarea valorilor lumii contemporane. Într-o scrisoare adresată lui C. Negruzzi, Eminescu arată că elogiile aduse înaintașilor se explică nu prin meritul intern al lucrării lor, ci numai pentru că „într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconstitută, cu care lucra ei”.

Această naivitate e aceea a poetului natural, a cărui poezie pornește din impulsul nativ, spontan al inspirației. Eminescu elogiază o lume „cu izvoare ale gândirii și cu râuri de cântări”, cu poeți al căror rol a fost acela de a fi instaurat o tradiție vizionară și de a fi construit un model moral și estetic viabil. Titlul poeziei se constituie într-o critică a poeților contemporani, sceptici, lucizi, care s-au îndepărtat de această tradiție vizionară.

Prima strofă sintetizează câteva din aspirațiile romantismului vizionar: a) refacerea raporturilor cu vârsta ideală, mitică a literaturii române („Zilele de-aur a scripturilor române”), abandonarea eului liric în spațiul compensativ al visurii și anularea dualismului corp/spirit („Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine”); c) redescoperirea sentimentului proaspăt al naturii („Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri”); d) trăirea în spațiul nocturn, cu deschideri în planul infinitului („Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele”). Poezia elogiată în primele strofe e una de esență orfică, o poezie consubstanțială cu glasul naturii și care se naște în modul cel mai spontan.

Elogiul înaintașilor, în prima parte a poeziei, e dublu motivat: mai întâi, aceștia au scris „o limbă ca un fagure de miere”, așadar sunt creatorii unui limbaj poetic, dar, pe de altă parte, ei au creat și un univers poetic totalizant, sintetic, în care se regăsesc marile teme ale poeziei. Astfel, Văcărescu cântă „dulce a iubirii primăvară”, Anton Pann e numit „finul Pepelei, cel isteț ca un proverb” etc. De fapt, prima parte a *Epigonilor* e dominată, după cum observă Ioana Em. Petrescu, de „trei ipostaze simbolice ale poeziei”. Astfel, Heliade Rădulescu ilustrează, prin preația sa, vizionalismul sacru și profetismul („Eliad zidea din visuri și din basme seculare/Delta biblicelor santé profețiilor amare”). Andrei Mureșanu reprezintă tipul poetului orfic care „cheamă piatra să învie, ca și miticul poet”, în timp ce Alecsandri ilustrează prin opera sa forța creatoare și imaginativă a visului („Sau visând cu doina tristă a voinicului de munte/Visul apelor adânce și a stâncilor

cărunte”.

De asemenea, Alecsandri e privit ca primul nostru poet ce descoperă puterea estetică și morală a folclorului, Negruzzi e cel care transformă istoria într-o temă fundamentală, privită în adevărul ei crud, învăluit în culoare de epocă („Zugrăvește din nou iarăși pânzele posomorâte, /Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni”) etc. Asimilată cu o epocă vizionară, marcată de gândirea mitică, tradiția înseamnă pentru Eminescu armonie, limbaj natural, cu virtuți magice, dar și expresie afectivă spontană, necenzurată de scepticismul lucidității.

Partea a doua a poeziei se bazează pe ideea că pierderea acestor valori conduce la pierderea temeiurilor înseși ale existenței, căci ființa umană se înstrăinează de lume, iar existența lui devine artificială, epigonică. Ioana Em. Petrescu observă că „Epigonismul desemnează structura omului modern, ce aparține unei vârste istorice a gândirii critice, marcată de sentimentul înstrăinării”. Consecințele acestei pierderi a sentimentului armoniei dintre om și lume sunt: anchilozare afectivă („simțiri reci”, „inimi bătrâne, urâte”), duplicitate, alienare de sine („Măști răsânde puse bine pe un caracter inamic”), superficialitate și inconsistență („În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază”), ruinarea credinței, demagogia, lipsa oricărui sistem de valori care să structureze existența. Se creează astfel un paralelism între *noi* (poetul incluzându-se printre epigoni) și *voi* (firile vizionare ale trecutului). Poezia e pentru Eminescu „strai de purpură și aur peste țărâna cea grea” sau „voluptuos joc de imagini”. Refugiul în trecut al poetului devine un fel de refugiu într-un spațiu vizionar, mitic, în care se regăsește unitatea spirituală și morală a ființei.

Limbaj și eros

Natura și iubirea sunt, în poeziile lui Eminescu, teme convergente, pentru că peisajul e conceput, în mod romantic, ca o stare de suflet, sub spectrul unui sentiment, natura căpătând întotdeauna o coloratură subiectivă sub influența sentimentului iubirii.

George Călinescu observă că, în poezia lui Eminescu există patru ipostaze ale iubirii:

a) iubirea paradiziacă, prezentă în unele idile ca *Sara pe deal*, *Dorința*, *Lacul*, *Floare albastră*. Sentimentul iubirii se desfășoară într-un paradis terestru și într-un timp sacru.

b) Iubirea demonică, în care cuplul erotic e alcătuit din două

ființe antinomice; în general femeia este angelică, în timp ce bărbatul are o înfățișare demonică. Natura are și ea o reprezentare demonică, e infinită și într-o continuă schimbare. Exemple elocvente sunt *înger și demon*, *Andrei Mureșanu*, *Mortua est*, *Luceafărul* etc.

c) Iubirea funebră, în care cuplul e alcătuit dintr-o ființă vie și una moartă, aici fiind reprezentat motivul strigoiului sau al dublului (Ex.: *Strigoi*, *Gemenii*, *Luceafărul*). Aici, natura este onirică, halucinantă, marcată de fiorul fantasticului.

d) Iubirea elegiacă, în care reprezentarea poetică e întoarsă spre trecut, iar principala modalitatea lirică e evocarea.

Natura cunoaște la Eminescu două ipostaze: una terestră și alta cosmică. Natura terestră se manifestă la Eminescu în veșnica rotire a anotimpurilor; acest tip de natură e umană, ocrotitoare, intimă, fiind în concordanță cu afectele poetului.

Garabet Ibrăileanu constată că: „În privința sentimentului naturii și a picturii ei, vom observa că în prima fază Eminescu este mai obiectiv, mai dezinteresat (...). În faza a doua, natura e întotdeauna în funcție de sentiment, și foarte adesea expresia stărilor de suflet”. Natura cosmică e infinită, obiectivată și impersonală, e un cadru de referință.

Dorința – publicată în 1876 ilustrează iubirea paradiziacă, plasată într-un spațiu și un timp sacru, e văzută ca încercare de regăsire de către ființa umană a paradisului pierdut. Titlul, „dorința” – poate fi sinonim cu acela de dor, de aspirație neconținută, dar și nostalgie nedefinită. Eul poetic își cheamă iubita în codru (spațiu sacru), la „izvorul care tremură pe prund”. La Eminescu, ca și la alți poeți romantici, apa are semnificația unui element genezic. Compozițional, poezia e alcătuită din cinci tablouri, și e o invitație în cadrul natural: 1. Chemarea în mijlocul naturii; 2. Momentul așteptării; 3. Momentul întâlnirii; 4. Jocul tandru de iubire; 5. Somnul și visul.

Poezia are o alcătuire epistolară, prin folosirea unor verbe la imperativ (Vino!), pronume și adjective pronominale, verbe la pers. I și II-a, timpul viitor și modul conjunctiv.

În prima strofă, cadrul e abia schițat, cu ajutorul câtorva elemente: „izvorul care tremură pe prund” (personificare), „prispa cea de brazde” (metaforă), „crengi plecate” (metonimie). În strofa a doua se reconstituie ritualul iubirii, sugerat printr-o serie de verbe de mișcare („să alerg”, „să cazi”, „să ridic”).

A treia strofă e consacrată visului de dragoste, în care florile de tei au rolul de a proteja iubirea. În final, se revine la cadrul natural, caracterizat prin echilibru și armonie.

Stilul se remarcă prin limpezime și concizie. Mijloacele artistice folosite sunt: personificarea („izvorul care tremură pe prund”), metafora, metonimia, inversiunea („îngâna-ne-vor”) repetiția, prin care se amplifică impresia lirică („singuri-singurei”, „rânduri-rânduri”) etc.

Versurile se remarcă prin muzicalitate și sugestie a imaginilor lirice.

Ce a adus Eminescu nou în istoria poeziei românești, ce mutații de sensibilitate s-au săvârșit sub pecetea geniului său „nepereche”, cât de actual rămâne versul eminescian și în ce măsură mai suntem noi, cititori din alt veac, racordați la magia de taină și înfiorare a poemelor sale – sunt întrebări pe care posteritatea critică a autorului *Luceafărului* n-a încetat să și le pună, cu mai multă sau mai puțină fervoare.

Astfel, Eminescu a întreprins, după cum s-a remarcat de către exegeză, prin versurile sale marcate de amprenta tragicului modern, un proces de revoluționare a limbajului poetic românesc la nivel structural, prin aprofundarea sensurilor primordiale tănuite în străfundurile cuvintelor limbii române, dar și la nivelul *stilului* limbii, prin limpezire și purificare, printr-o esențializare a verbului încărcat de poeticitate. Regăsirea resurselor limbii române – nebănuite până la el – face din Eminescu un poet de incontestabilă ținută orfică; s-ar părea, astfel, că tot ce este atins de vraja gândului eminescian se preface în vers, lucrurile banale capătă irizări ale transcendentului, sacrul se revelează dintr-odată, eliberat prin încărcătura semantică a unor poeme ce-și au punctul de plecare într-o experiență existențială arhetipală, într-un mod de a trăi și de a scrie exemplar.

Dincolo de mode poetice, de contestări, de intemperii ale unei istorii adesea convulsive, Eminescu a rămas pentru noi, cititori încă fascinați de profunzimea gândului său poetic și de muzicalitatea frazării lirice, un reper spiritual și moral pe care ni-l asumăm ori de câte ori ne simțim descumpăniți, frustrați ori înstrăinați de noi înșine. Se poate afirma cu deplină convingere că versul eminescian posedă, în acest fel, forța de a ne revela pe noi nouă înșine, de a ne indica traseul sinuos, inițiat al drumului – dificil, lipsit de recompense aparente –

spre propria noastră esență spirituală. El ne conferă, oarecum, girul unei identități noi – prin cuvânt poetic, prin imagini de o tulburătoare frumusețe, prin versuri încărcate de adevăr, dar și de revelațiile unui destin singular. Pe de altă parte, din versul eminescian s-a dezvoltat, cu nuanțările și discontinuitățile ei, întreaga poezie românească modernă. Avându-și originea în cristalizările pașoptiste anterioare, viziunile lirice eminesciene au configurat un univers poetic cu totul nou, de uluitoare armonie și coerență, ce a rezistat cu succes eroziunii timpului. Mutațiile poeziei românești din secolul XX sunt, de aceea, de neconceput fără aportul – de substanță, viziune și stil – al poeziei eminesciene. De altfel, timbrul liric eminescian străbate întreaga istorie a poeziei române moderne, el fiind asumat, în diverse modalități și configurări, de poeți aparținând celor mai diverse formule sau orientări.

Din aceste motive și, desigur, din multe altele, se poate spune că Eminescu rămâne, prin anvergura imaginilor, prin profunzimea ideilor și prin farmecul muzical al limbajului, poetul tutelar al spiritualității românești, cel care ne-a dezvăluit, în versurile sale tulburătoare, sensul lumii și al frumosului, iubirea și mirajul apropierei de transcendență, timpul, istoria și nedesăvârșirile condiției umane.

Ne propunem, în această carte, să sugerăm modul în care se configurează sentimentul timpului în opera eminesciană, dar și felul în care poetul își asumă propria condiție așezată sub semnul emblematic al temporalității.

În opera lui Eminescu, timpul este o componentă esențială, tema timpului constituindu-se, în fapt, ca una dintre „cheile de boltă” ale universului poetic eminescian. D. Caracostea, între alții, remarcă importanța dimensiunii temporale în modelarea viziunii poetice, dar și în configurarea sentimentului eminescian al ființei: „Sentimentul timpului fiind hrănit de totalitatea experienței poetice, este cea mai caracteristică formă internă pentru întregul sentiment de viață”. În opera lui Eminescu, fie că este vorba de lirică sau de proza literară, referirile la timp, expresiile temporalității, de diferite nuanțe, sunt extrem de frecvente, valorizările timpului fiind efectuate în modalități dintre cele mai diferite.

În acest fel, pentru Eminescu timpul prezent se individualizează ca un timp al rupturii, un timp disforic și distopic (pe care ființa nu-l poate locui), uneori chiar inconfortabil și agresiv, dezagregant, fapt ce

procură prejudicii echilibrului ontic al eului. Prezentul e, de asemenea, un timp al curgerii neconținute, al evanescenței și vacuității, unde identitatea ființei este mereu amenințată, se pierde, chiar, în absența unor repere temporale care să-i confirme buna orientare ontologică. În acest „timp de solstițiu”, după expresia Ioanei Em. Petrescu, caracterizat de ruptură ontică și dezagregare gnoseologică, de disoluție a energiilor ființei, nu gândirea mitică, vizionară se impune, ea devenind, dimpotrivă, inoperantă, ci gândirea critică, cea care dispune doar de resurse raționale, de acele disponibilități ale „treziei”, aceea care pune la îndoială totul, refuzându-și orice entuziasm sincer (să nu uităm că etimologic „entuziasm” însemna „a fi locuit de zei”, a intra așadar în contact cu divinul, a fi în relație cu sacralul). Interogația se substituie acum incantației, iar scepticismul raționalizant ia locul extazului.

Dacă prezentul e, cum am văzut, investit cu atribute negative, trecutul e valorizat, întotdeauna, pozitiv; un fel de aură de mister și idealitate învăluie evenimentele trecute, transfigurând contururile lucrurilor și încărcându-le cu valențe mitice. Timpul trecut e un timp cu acuzate reflexe mitice, caracterizat de circularitate și plenitudine, benefic ființei, un timp cu relief arhetipal și paradiziac, în care eul nu resimte sentimentul de frustrare cauzat de scurgerea malefică a secundelor, de ireversibilitatea derulării lui, ci, din contră, e caracterizat de o stare de confort și plenitudine, sentiment provocat de „încremenirea” timpului, de aspectul său eminent eleat. Timpul mitic e timpul originilor, al genezei lumilor, al începuturilor întemeietoare. El reiterează neconținut cosmogonia. Trecutul, proiectat de poet în mit și în poezie e, astfel, un timp protector, al siguranței ontice și al voinței de a trăi plenar.

Cu toate aceste resurse compensatorii (transfigurarea trecutului prin proiecție mitică, poetică sau onirică), poetul e marcat mereu de tentația scepticismului relativizant, în măsura în care apartenența la prezent e o realitate includabilă, alienantă. În prezent, timp al crizei și disoluției, mimare nereușită a trecutului mitic, ființa resimte acut sentimentul rupturii de sine însăși și de ceilalți.

În acest insuportabil sentiment de alienare, într-un timp în care eul se simte străin lui însuși își are sursa, ca un antidot împotriva demoniei timpului, recurgerea la câteva modalități de abolire, ori măcar de eufemizare și transfigurare a timpului cu accente malefice.

Vom evalua rând pe rând aceste modalități ce transformă curgerea malefică în beatitudine temporală, iregularitatea și ireversibilitatea clipelor anarhice în circularitate utopică și protectoare. Prin poezie, vis, eros, timpului dezagregant i se impun noi coordonate, valențe benefice și armonice. Iubirea, poezia sau visul transfigurează timpul fizic, al accidentalității ontice, al succesivității și necesității într-un timp care scapă constrângerii alienante a limitelor, efemerului și curgerii; s-ar putea spune că ființa ce recurge la aceste „paleative” ideale se sustrage de sub tutela „forței de gravitație” a secundelor, formația sa își pierde din ponderea aparentă, căpătând în schimb substanță ontologică și un relief esențializat. Pe de altă parte, e foarte ușor de observat că toate aceste paleative utilizate de poet pentru eufemizarea ponderii malefice a secundelor au o valoare și o eficacitate relative, eșuând cel mai adesea sub imperiul evidenței timpului istoric, agresiv și dispersant.

Toposuri ale temporalității

După cum în ordinea realității fizice, empirice, timpul e de neconceput fără spațiu, suferă transformări, se modifică, se dilată sau se contractă în funcție de acesta, dar și în funcție de predispozițiile subiective ale eului receptor, la fel și în dimensiunea sa mitică, timpul nu se poate lipsi de varianta sa spațială. Sunt, și spațiul și timpul, coordonatele esențiale pe care se înscrie existența umană, în afara cărora aceasta ar rămâne o pură abstracție, s-ar dovedi simplă evanescență conceptuală, fără niciun suport concret. Nici în spațiul operei literare acest echilibru, această echivalență spațiu/ timp nu se desface, nu se deteriorează, aceste două componente neputând fi, ca atare, studiate separat, disociate una de alta, analizate una în absența celeilalte fără a destabiliza, într-un fel, logica discursului. Într-un studiu intitulat *Formele timpului și ale cronotopului în roman*, Mihail Bahtin definește cronotopul ca fiind „conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură”. Cronotopul, ca expresie literară a timpului și spațiului real, exprimă, cu alte cuvinte, „caracterul indisolubil al spațiului și timpului”; dacă „indiciile” temporale se relevă numai în spațiu, tot astfel, spațiul este modelabil și măsurabil prin timp.

În aceeași ordine, alte indicii ale corelației spațiu/timp, de această dată în dimensiunile lor sacre ni le furnizează Mircea Eliade în *Le sacré et le profane*. Unui timp liturgic, care constă în „reactualizarea

unui eveniment sacru care a avut loc într-un trecut mitic, la „începuturi”, îi corespunde un spațiu sacru – templu, bazilică etc. – identificat cu o „imago mundi”, spațiu aflat în „centrul lumii” și care este dispus ca un fel de falie în spațiul amorf, haotic, profan. În acest fel, un timp mitic, circular, armonios e de neconceput în absența unui spațiu mitic, a unui loc privilegiat a cărui geografie cosmică evocă armonia, configurația sferică a Cosmosului.

Creația poetică eminesciană de început conturează, în multe pagini ale ei, un astfel de spațio-timp sacru, dotat cu valențe mitice: „universul poetic eminescian dezvoltă în începuturi un model cosmologic platonician, implicit în poemele sociale și istorice, dar tematizat explicit în viziunile poetice din *Ondine*. Motivele dominante ale acestei etape: *gândirea divină* (și, consubstanțială ei, *gândirea umană*), *cântecul*, *dansul* (cu variantele *zbor* sau *plutire*), *lumina* ca substanță a lumii etc. vor reapare, cu funcții modificate, în întreaga creație eminesciană, care-și asumă astfel, integrându-l și depășindu-l, universul motivic caracteristic viziunii platoniciene a lumilor” (Ioana Em. Petrescu).

Spațiul sacru este acela în care se revelează *numinosul*, e locul epifaniilor, un spațiu al rupturii și izolării de lumea reală, profană. Loc al rupturii de geografia perceptibilă și măsurabilă, fizică, spațiul sacru nu e mai puțin loc de comunicare, cale de acces spre absolut, o punte spre divin. „Erupția sacrului, scrie, de altfel, Mircea Eliade, proiectează un punct fix în mijlocul fluidității amorse a spațiului profan, un «Centru» în «Haos» și efectuează o ruptură de nivel, deschide comunicarea între nivelele cosmice (Pământ și Cer) și face posibilă trecerea, de ordin ontologic, de la un mod de a fi la altul. Această ruptură în eterogenitatea spațiului profan creează «Centrul» prin intermediul căruia se poate comunica cu transcendentul”.

Există, în opera eminesciană, numeroase spații sacre, spații de plenitudine mitică, având o configurație de „axe ale lumii”, dotate cu atribute mitice. Un astfel de spațiu prinde contur în *Memento mori*, în paginile ce redau imaginea unei Dacii arhetipale, mitice.

Topografia mitică a Daciei e figurată ca geografie ideală, în care armonia elementelor, vraja peisajelor și mirajul cântecului, a unei melodii ce cuprinde toate lucrurile, unificându-le într-un întreg cosmic, se împletesc:

„Lângă râuri argintoase, care mișcă-n mii de valuri / A lor glasuri

înmiite, printre codri, printre dealuri, / Printre bolți săpate-n munte,
lunecând întunecos, / Acolo-s dumbrăvi de aur cu poiene constelate, /
Codri de argint ce mișcă a lor ramuri luminate / Și păduri de-aramă
roșie răsunând armonios”.

Totul participă, aici, totul respiră o viață cosmică, plenară. Nu un principiu oprimant și intolerabil al individuației funcționează aici, ci o dionisiacă împărtășire a tuturor ființelor din Viața totală, deplină a cosmosului, o frenetică îmbrățișare a tuturor lucrurilor, în care inndividualul rupe zăgazarile contururilor proprii, regăsindu-se cu fervoare extatică în Tot. Toposul Daciei e, de altfel, unul mioritic, contururile fiecărui lucru primesc acum reflexe onirice, mirajul visului mitic aruncă asupra obiectelor și ființelor palori și străluciri magice, iar succesiunea deal / vale, repetată, dă sugestia unei infinite, ciclice reluări, reiterări a spațiului și timpului:

„Munți se nalță, văi coboară, râuri limpezesc sub soare, /
Purtând pe-albia lor albă insule fermecătoare, / Ce par straturi uriașe
cu copacii înfloriți – / Acolo Dochia are un palat din stânci sure, / A lui
stâlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure / A cărei copaci se mișcă
între nouri adânci”.

Chiar timpul este, aici, unul sacru, un timp al recuperării genezei lumii, al reiterării nașterii lumii, al izvorârii: „Aeru-i văratic, moale, stele izvorâse pe ceruri, / Florile-izvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri”. Lumea pare, în acest fel, să se întrupeze din cântec, din pură vrajă melodică, din mirajul sunetelor reverberate blând în aerul serii: „Pe-umărul Dochiei mândre cântă pasărea măiastră”, „Sara sună glas de bucium și cerboaice albe-n turme...”. De asemenea, apele au virtuți melodice: „prin pădurile de basme trece fluviul cântării”, după cum atmosfera este acum de somnolență, mișcările se fluidizează iar lucrurile își pierd consistența, se estompează în nuanțe imprecise, zgomotele au aspectul unui murmur, al unei incantații ce ține lumea în ființă, în echilibru. În centrul acestei topografii mitice aflăm muntele Kogaion, sediu al zeilor Daciei, *axis mundi* al acestui spațiu sacru, loc de comunicare între planul terestru și planul divin:

„Dar cât ține răsăritul se-nalță-un munte mare – / El de două ori
mai nalt e decât depărtarea-n soare – / Stâncă urcată pe stâncă, pas cu
pas în infinit / Pare-a se urca iar fruntea-i, cufundată-n înălțime, / Abia
marginile-arată în albastra-ntunecime: / Munte jumătate-n lume –
jumătate-n infinit”.

Trebuie remarcat, de asemenea, procedeul predilect (aproape omniprezent!) prin care se realizează efectul acesta de apropiere a timpului, de încetinire a lui, de imperceptibilă curgere și evanescență: descrierea. Prin *descriere*, evenimentele și obiectele nu sunt surprinse în mișcare, ci radiografiate (căci radiografia presupune oprire, imobilizare) în detaliile lor cele mai intime. Dsecrierea are ca rezultat, așadar, o oprire a timpului discursului, discurs care nu mai înaintează strict evenimentțial, fiind silit, mai degrabă, să întârzie asupra obiectelor, să le studieze alcătuirea, să le dea ocol și abia mai apoi să treacă (aidoma unui obiectiv fotografic ce-și schimbă poziția) la alte obiecte. Și în episodul dacic din *Memento mori* descrierea are o pondere apreciabilă, ea confirmând prezența aici a unui timp paradigmatic, paradiziac, fapt întărit și de frecvența timpului prezent, un prezent etern, însă, anistoric. În acest decor somptuos, de o luxurianță vegetală fabuloasă, în care toate foșnetele, murmurele și cântecele con-sună pentru a articula o unică melodie, timpul stă sub zodia prezentului, a unui prezent lipsit de semnificație istorică, circumscris sferei eternului:

„Printre luncile de roze și de flori mândre dumbrăvi/ Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave, / Zidite din nălucire, din color și din miros, / Curcubău sunt a lor aripi și oglindă diamantină, / Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină, / A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptuos”.

E un univers aproape senzual animat de panteism și panerotism, unde lucrurile și ființele sunt atrase în mod irezistibil unele de către celelalte, ca sub presiunea unei subtile forțe centripete, se caută, se întâlnesc într-o universală mișcare de simpatie. Un alt poem ce pune în scenă un decor mitic, un spațiu și un timp investite cu accente sacrale este *Povestea magului călător în stele*, „basm filosofic structurat epic pe schema arhetipală a parcurgerii unui traseu inițiativ” (Ioana Em. Petrescu). Timpul în care se desfășoară poemul este el însuși un timp de basm, un timp fabulos, mitic, anistoric în care consubstanțialitatea terestru/ ceresc, relativ/ absolut nu intrase încă în disoluție, iar gândirea nu-și mărturisise încă divorțul ei tragic față de lume. E un timp, acesta, benefic, ce nu degradează armonioasa alcătuire a lumii, un *timp havuz* (întrebuințăm termenul blagian, acordându-i desigur o mare încărcătură ontologică), crescător, spornic:

„În vremi de mult trecute, când stelele din cenuri / Erau copile albe cu părul blond și des / Și coborând pe rază țara lor de misteruri / În marea cea albastră se cufundau ades; / Când basmele iubitei erau îne-adevăruri, / Când vântul era pază de vis și de eres, / Era pe lumea asta o mândră-mpărăție / Ce-avea popoare mândre, mândre cetăți o mie”.

Fiul de împărat, un Hamlet autohton marcat de o tragică luciditate, contemplativ dar nu mai puțin cuprins de adierea morții („Cu buclele lui negre, ce mândre strălucite! / Cu fața lui cea trasă, ce dureros de pal!”) pornește spre muntele Pion (axă a acestui spațiu mitic), urmând un traseu inițiativ ce-l pregătește pentru întâlnirea cu bătrânul mag. Depășind o furtună (probă inițiativă), furtună ce poate fi echivalată unei „coborâri în infern” (*descensus ad infernos*) fiul de împărat ajunge la magul „de zile veșnic” care locuiește, parcă, deasupra timpului și spațiului, pe vârful muntelui Pion („Deasupra de lume, deasupra de nori”). Magul este asemeni unui „paznic al legilor divine care guvernează armonia cosmică”, regizând mișcările astrilor, ținând în ființă, susținând prin gândirea lui magică armonia și echilibrul lumii: „El cartea își deschide, la cenuri privește / Și zodii descurcă în lungul lor mers. / E-o carte ce nimeni în veci n-o citește / Cu semnele strâmbe întoarse-arăbește: / Sunt legile-n semne în ăst univers”.

Prințul află în cele din urmă că el face parte din stirpea rară a celor „fără stea”, al celor al căror destin a scăpat calculelor divine și, ca atare, nu se subordonează bunului plac divin, își sunt auto-suficienți. Aceste ființe alese, ce-și duc existența sub semnul excepției, purced dintr-o eroare, existența lor nu era prevăzută, destinul lor era dictat de legile unui hazard necruțător: „Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi lucește / Tu nu ai niciun înger, tu nu ai nicio stea, / Când cartea lumii mare Dumnezeu o citește / Se-mpiedică la cifra vieții-ți făr’ să vrea... / În planu-eternității viața-ți greșeală este, / De zilele-ți nu este legat-o lume-a ta”.

Fiul de împărat, cel fără altă patrie decât el însuși, suficient sieși, are atribute demiurgice, e, așadar, și el eliberat de tirania determinărilor spațio-temporale, de constrângerile cauzalității.

Un spațiu-timp mitic prin excelență, un topos eminescian predilect este natura, în mai toate componentele ei, în flagrantă opoziție cu spațiile umanizate (orașul, cetatea). Cele mai decise valențe sacrale le deține pădurea, loc unde viața este eternă, unde

anotimpurile se succed ciclic, într-o imperceptibilă trecere și devenire. Timpul e unul ciclic, cu întoarceri și reveniri, cu geneze și extincții iterate la infinit. Pădurea apare la Eminescu în numeroase variante. Pădurea fabuloasă ca dimensiuni, luxuriantă, colcăind de vietăți, de o abundență și o vitalitate frenetice, supradimensionată de ochiul poetului, indistinctă și haotică (un haos ce precede geneza), o pădure ca aceea din *Dacă treci râul Selenei*: „Într-un codru măreț, unde arbor legat e de arbor / De liane se spânzură-n aer snopi de flori, / Unde prin vechii copaci își fac albinele stupii sălbatici (...)”.

Spațiul este, de asemenea, paradiziac, mirific: „Dacă prin codri pătrunzi dai de-o vale frumoasă și verde, / Pe-al cărei deal se întinde o mândră grădină”.

Alteori pădurea e percepută nu printr-o viziune a colosalului și fabulosului, ci prin prisma armoniei și muzicalității, fiind figurată ca un spațiu și un timp etern, abstras din contingntul spațio-timpului profan, sustras vicisitudinilor istoriei, ca în *Revedere*: „Ce mi-i vremea când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri, / Că de-i vremea rea sau bună, / Vântu-mi bate, frunza-mi sună”.

Evident, în *Revedere* pădurea ca spațiu-timp sacru apare în opoziție cu spațiul și timpul uman, degradat, perisabil, fără relief mitic. Opoziția mult mai pregnantă între aceste două spațio-timpuri: sacru / profan, cosmic / uman, o putem afla în *Codru și salon*. *Codrul* și *salonul* pot fi privite chiar ca cronotopii esențiali ai poeziei eminesciene. De o parte *codrul*, ce implică eternitatea, sacralitatea, gândirea mitică, în armonie cu legile cosmice, de cealaltă parte *salonul* ce exprimă perisabilitatea umanului, gândirea lucidă, dezabuzată, convenția, fardul sofismelor ce traduc în scepticism limba sacrală a naturii. *Codrul* este și spațiul protector, în care se integrează cuplul în erotica eminesciană, un loc privilegiat ce ocrotește, potențează farmecul cvasi-muzical al iubirii, în timp ce *salonul* (în numeroasele sale variante), ca determinant al vieții sociale, ca un construct al istoriei și umanului, nu mai favorizează o comuniune sinceră între îndrăgostiți, destrămând fascinația erotică, ce nu poate rezista la analiza gândirii conceptuale – preeminentă aici – și la presiunea convențiilor ce guvernează această lume.

O altă configurație a timpului mitic este, după cum arată Ioana Em. Petrescu, aceea pe care se fixează statul natural, cu rădăcini cosmice, stat ce nu contravine mersului firii, dimpotrivă, e în armonie

cu legile naturii, se află într-o comuniune de substanță cu aceasta. În *Bogdan-Dragoș* și *Mira* sunt figurate două vârste ale omenirii, ireconciliabile, situate antinomic una față de alta: vârsta mitică și cea istorică. Vârsta mitică, organică are atribute sacre, e consubstanțială naturii, în timp ce vârsta istoriei este una a crizei, a rupturii de natură, stă sub semnul maleficului, fiind valorizată așadar negativ de poet. Vârsta mitică este „timpul de aur” al lui Dragul, în *Bogdan-Dragoș* sau „timpul cel plin de fală și putere” al lui Ștefan în *Mira*. În aceste două creații postume putem imagina o schemă mitică circulară: mit/istorie/ mit, căci conflictul între cele două lumi – aceea a timpului mitic și cea a timpului istoric – este soluționat prin reinstaurarea mitului în istorie. În acest sens, vârsta istorică, cu valențe malefice, instituită de cuplul Bogdan-Sas (în *Bogdan-Dragoș*), respectiv Ștefăniță (în *Mira*) provoacă o ruptură în armonia începutului, în timpul mitic, e înlocuită din nou cu o vârstă mitică prin acțiunea lui Bogdan-Dragoș, într-un caz, respectiv a lui Petru Rareș. Această schemă ciclică, de aspect triadic, e înlocuită, în creația de mai târziu, printr-o schemă univocă mit/istorie, în care termenii ecuației nu mai pot fi soluționați, rămânând irevocabil antinomici, constant ireconciliabili.

În *Cezara aflăm*, de altfel, metafora ce definește statul organic: aceea a prisăcarului și a statului albinelor, în care dominante sunt armonia și echilibrul, geometria și absența gândirii critice: „Ce ordine, măiestrie, armonie în lucrare. De-ar avea cărți, jurnale, universități, ai vedea pe literați făcând combinații geniale asupra acestei ordine și-ai gândi că-i făptura inteligenței, pe când vezi că nu inteligența, ci ceva mai adânc arangiază totul cu o simțire sigură, fără greș”.

Dacă timpul mitic, sacru este situat în *trecut*, într-un trecut mitic sau într-unul fabulos-istoric (al statului natural, în care gândirea sceptică, critică nu a intervenit instaurând starea de criză, de schismă om/ natură), *prezentul* e perceput de poet ca un timp devalorizat, degradat, fără semnificații pozitive în ordine ontologică. Prezentul înseamnă negarea trecutului, iregularitate și ruptură. În acest timp al crizei, „variațiile și excepțiile sunt o regulă. Fiecare clipă e unică, diferită” (10), o alta decât aceea care a precedat-o, o alta decât aceea care-i va succeda. Această discontinuitate irevocabilă, această ruptură între prezent/ trecut/ viitor caracterizează epoca modernă, vârsta critică, de „solstițiu” în care se află acum omenirea, o vârstă eminamente profană, din care orice coordonată a sacrului s-a retras,

vârsta scepticismului și dezabuzării critice – în plan gnoseologic – și a precarității existențiale – în plan ontologic. Linear, finit, personal (adică deposedat de accente transumane, sesizat doar în funcție de trăirile individuale, de tribulațiile ontice ale individului), acest timp e caracterizat de schimbarea neconținută. Durata ei amorfă, haotică nu mai conferă confort și echilibru ființei care nu mai află în curgerea temporală indefinită, heraclitică, puncte de reper, de sprijin. Individul nu se mai regăsește pe sine, se înstrăinează de propriul eu, rupând, în același timp, legăturile cu ceilalți. Timpul nemaifiind armonic, circular, devenind, cu alte cuvinte, expresia individualului, e alcătuit dintr-o sumă indefinită de timpuri particulare, individuale, echivoce și necomplementare, ce sunt într-o relație de flagrantă noncoincidență unele cu altele. De aici rezultă lipsa de comunicare reală explicată și prin apartenența la timpuri diferite, disparate, nu numai prin vocația ontologică, distincă a indivizilor.

Timpul modern se precipită, nu mai are răbdare. Departe de a mai poseda ținuta eleată ce-l exprimă în cadrul vârstei mitice, acum este diferență, pluralitate, eterogenitate, istorie, succesiune implacabilă spre un viitor nedefinit. „Începutul succesiunii e începutul sciziunii ieri/ mâine/ astăzi” (11), iar căderea lui Adam poate fi figurată și ca o izgonire din timpul paradiziac, arhetipal (în care schimbările erau anulate iar timpul valida doar o stare de beatitudine existențială a ființei) și cădere în timpul istoric, marcat de demonia discontinuității, lipsit de confort ontic.

O altă dihotomie ne este furnizată de această ruptură între prezent și trecut, de această degradare a timpului arhetipal, prozaizat și transferat într-o manieră temporală lipsită de orice transcendență: aceea ce opune rațiunea revelației. Timpul mitic, vârsta aurorală a lumii presupune prezența sacrului, epifania divinului, care nu poate fi perceput prin instrumentele gândirii raționale (axate pe logică și raționament, pe reflex pozitivist), ci poate fi mai degrabă sesizată ca revelație, printr-o totală și frenetică empatie cu prezența sacră. În timpul de solstițiu al istoriei, sacrul se degradează, gândirea magică este înlocuită prin gândirea conceptuală, care nu se mai *implică* în dinamica existenței, în curgerea lumii, nu mai participă la frenetica desfășurare a evenimentelor, ci tinde, mai curând, să dea *sens uman* unui univers care avea deja un sens al lui, cosmic, integrator.

Participarea la acest timp de criză și disoluție trezește în eul

liric un sentiment deivă, de alienare și inconfort. Intruziunea *ironiei* romantice în gândire (ironia era, pentru Schlegel, voluptate a contradicției, conștiința, chiar, a acestei contradicții ce se află în noi toți), cultivarea paradoxului, vocația interogației sunt tot atâtea expresii ale acestui eu poetic neliniștit, ce-și proiectează angoasele și incertitudinile în afara sa, relativizând articulațiile lumii, punându-i la îndoială alcătuirea. Omul sesizează acum universul ca pe o scriitură, ca pe un ansamblu de semne a căror coerență generală îi scapă; percepe semnele cu remarcabilă acuitate, la justa lor semnificație, dar nu le poate atribui un sens general care să le ordoneze într-un sistem, să le pună în lumină armonia, în ordinea sintaxei elementelor. Percepând individualul, gândirea critică nu poate asimila sensul generic pe care acesta îl poartă încrustat în sine: „Ironia arată că dacă universul este o scriitură, fiecare traducere a acestei scriituri e diferită și că acest concert de corespondențe (care e cosmosul, n.n.) e un galimatias babelic” (Octavio Paz).

Gândirea mitică, aceea care descifra fascinația universului în chiar termenii acestei fascinații, nefalsificând-o, avea ca instrument principal, ca mijloc de cunoaștere a lumii *analogia* cu finalități empatice, care traduce lipsa de *diferență* calitativă între elementele cosmosului, armonia și coerența Universului văzute în ansamblul acestuia. Eminescu asimilează, cum am văzut, spațiul mitic al naturii unei mișcări analogice între toate ființele: nu există acum distincții între ritmul universal și cel uman, acestea sunt, dimpotrivă, de aceeași esență, complementare. Omul consună cu universul în aceeași măsură, poate, în care acesta din urmă îl integrează în armonia sa. O idee similară emite Sergiu Al-George: „Orice ritm este asimilat (la Eminescu, n.n.) trecerii de la unitatea absolutului la multiplicitatea relativului și invers (valorile, bătaile, somnul și veghea sunt solidare și de aceeași esență cu expansiunea lumilor în momentul cosmogonic și cu resorbția lor la sfârșitul ciclului cosmic”. Prin ritmurile analoge ce-i marchează fizionomia, lumea are o structură muzicală, ea e o sumă cosmotică de efluvii muzicale, pure și eliberate de orice contradicție sau disonanță.

Gândirea critică nu mai acționează însă în virtutea principiului analogiei, ea a pierdut sensul armonic al lumii, elaborând concepte, simulacre de realitate, adică, sub impulsul morbului ironiei. Esențializând datele realității, ea trădează substanțialitatea ei; rămân,

din această realitate, simple constructe abstracte ale intelectului, produse ale logicii umane, ce-și impun geometria raționalizantă în alcătuirea lumii, traducând-o astfel, pe aceasta din urmă, în termeni pur umani, trădând-o, cu alte cuvinte. De altfel, ironia nu mai este atentă la asemănările și concordanțele dintre lucruri, miza ei fiind, dimpotrivă, disparatul, deosebiri, contradicțiile dintre ele: „ironia este o cunoaștere, dar o cunoaștere care nu rezidă în contemplarea alterității în sânul unității, ci în perceperea rupturii de această unitate. O cunoaștere, de abia, ironică” (O. Paz).

Eminescu are, încă în *Epigonii*, evidența acestei conștiințe ironice, critice, care caracterizează vârsta prezentului, o vârstă încărcată cu valențe malefice, dezagregante. În *Epigonii* opoziția este clară, fără echivoc: *gândirea mitică*, aceea a „zilelor de-aur a scripturilor române” care se opune *gândirii critice*, infestate de virusul ironiei. Exponenții gândirii critice nu mai comunică direct cu realul, nu mai con-sună cu ritmurile armonioase ale cosmicului, și-au pierdut facultatea empatică, de participare la frenezia vitală: „fără noi? Noi, epigonii... Simțiri reci, harfe zdrobite, / Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, / Măști râzânde puse bine pe-un caracter inamic; / Dumnezeu nostru: umbră, patria noastră: o frază, / În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază; / Voi credeți în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!”

Epigonii nu se mai identifică cu propriul lor vizionarism, nu mai comunică, ci se comunică, reducând Totalitatea la schema subiectivă a propriului eu: „Noi reducem tot la pravul azi în noi, mână în ruină...”. Ei sunt simpli simulanți ce și-au pierdut harul empatic, păstrând doar abilitatea mânuirii cuvintelor, derivate infime, derizorii ale Logosului primordial. Ei sunt, în fine, demiurgi de mâna a doua, replici clovnești ale gândirii divine, copii degradate ale sacrului: „Noi? Privirea scrutatoare ce nimica nu visează, / Ce tablourile minte, ce simțirea simulează, / Privim reci la lumea asta – vă numim vizionari. / O convenție e totul; ce-i azi drept mâne-i minciună; / Ați luptat luptă deșartă, ați vânat țintă nebună / Ați visat zile de-aur pe-aslă lume de amar”.

Vizionarismului cu care eul liric își figura lumea la început (nu scrie oare la un moment dat Eminescu: „lumea mi se prezintă armonioasă cum i se prezintă oricărui ochi vizionar, netrezit încă, oricărei subiectivități fericite în grădina înflorită a închipuirii sale”), i

se substituie gândirea trează, speculativă, lucid – rațională ce nu încetează să interogheze realitatea, să pună la îndoială adevărurile prestabilite, normele imuabile: „E plan, precugetare, / În șirul orb al vremii și-al lucrurilor lumii? / Sau oarba întâmplare fără-nțeles și țință/ E călăuza vremii? Putut-a ca să fie/ Și altfel de cum este tot ceea ce asistă/ Sau e un *trebui* rece și neînlăturat? / Și dacă trebui toate să fie-așa cum sunt, / Ce legi urmează vremea?...”

(Mureșanu, varianta din 1871).

Moartea Daciei în *Memento mori*, declinul vârstei eroice a „întemeietorilor de țară, dățători de legi și datini” sunt percepute de poet ca degradare a timpului mitic și instaurare a timpului profan, cronologic, marcat de vacuitate și precaritate existențială, al istoriei. Înstrăinarea de istorie, alienarea de realitățile organice ale patriei e compensată „printr-un joc de măști”. Nemaivând acces la esențialitate, nemaifiind în posesia unui sentiment sincer, al unei trăiri profunde, acești „înstrăinați” (deopotrivă de patrie, de lume, dar și de propria lor esență), asumă realitatea în mișcările ei aparente, mimează sentimentul, îl falsifică și se falsifică. Ei sunt asemeni unor marionete, ale căror mișcări dezarticulate, mecanice reprezintă doar pastişe ale gesturilor adevărate, indivizi ale căror trăiri sunt manevrate dinafară, viața lor, în fine, fiind dictată din exterioritate, de interese străine de adevărurile ființei inautentice, care se expune astfel în deplina ei materialitate, lipsită de sens: „De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii/ Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii (...) / Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer? / N-o să aflu într-ai noștri vreun falnic juvaier? / Au la Sybaris nu suntem lângă capiștea spoielii? / Nu se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii, / N-avem oameni ce se luptă cu retoricele sulii/ În aplauzele grele a canaliei de uliți, / Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii, / Măști cu toate de renume din comedia minciunii? / Au de patrie, virtute nu vorbește liberalul/ De ai crede că viața-i e curată ca cristalul? / Nici visezi că înainte-ți stă un stâlp de cafenele, / Ce își râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele”.

(*Scrisoarea III*)

Totul e devalorizat aici, prezentul nu e decât deriziune și mimare a trecutului, minciuna se substituie adevărului, sulilete adevărate, acelea care au slujit idealul libertății naționale se degradează în sulii retorice, sentimentul național se transformă în

sofisme fără acoperire semantică reală, exprimând doar dorința de parvenire, impulsul arivist derivat din primatul individului asupra imperativelor sociale generale. Tonul de invectivă, de critică acerbă trădează opțiunea poetului pentru vârsta mitică, pentru timpul trecut eroic și repudierea hotărâtă a prezentului degradat, a inautenticității politice, a înstrăinării „păturii superpuse” de neam și de țară.

Acestui timp prezent, încărcat cu sens negativ, linear și finit, ireversibil și golit de sens mitic, îi corespunde în gândirea poetului o inevitabilă și amară incertitudine, un fatal septicism. Încrederea în armonia lumii o dată pierdută, poetului nu-i mai rămâne decât forța interogației, energia dubitativă, relativizând lucrurile, punându-le în ecuații insolubile, de nerezolvat: „Sunt neînțelese literele vremii/ Oricât ai adânci sensul lor șters? / Suntem plecați sub semnul anatemii/ De-a nu afla nimic în vecinic mers? / Suntem numai spre a da viață problemei/ S-o dezlegăm nu-i chip în univers? / Și orice loc și orice timp, oriunde, / Aceleași veșnice întrebări ascunde?” (O-nțelepciune, ai aripi de ceară)

Obligat să-și „pună problema” universului și a locului său în el, poetul se vede silit să o lase deschisă, nesoluționată, în suspensie. Interogația rămâne, suverană, în absența răspunsului. Ea se substituie răspunsului, devenind astfel unicul răspuns.

Universuri compensatorii: vis, poezie, limbaj

Scurtul fragment în proză *Archaeus* fusese gândit de Eminescu ca un diptic, împreună cu *Avatarii faraonului Tla*, una dintre cele mai acuzat filosofice proze eminesciene. Aceasta, nu atât datorită densității ideatice, a „cantității” de concepte filosofice și de reflecție puse în text, cât, mai ales, datorită sărăciei figurației epice, restrânsă la minimul necesar păstrării convențiilor genului. Desfășurarea ideilor, avatarurile interioare ale personajelor se bucură de o limpede preeminență în fața reprezentării realului brut, căci experiențele ideatice prevalează în fața radiografierii lucrurilor care stau sub specia empiricului. În *Archaeus* putem, la un moment dat, citi și un fel de definiție extrem de elocventă a actului reflecției, care e pusă în legătură cu mecanismele psihofizice ale funcționării mecanismelor cerebrale și, în același timp, putem afla și o critică extrem de pătrunzătoare a „învățaților cuvântului”, căci gândirea autentică este aici așezată în opoziție cu actele vorbirii, cu arta cuvântului („După această pătură de oameni urmează învățații cuvântului. Aceștia

întreabă totdeauna *quid novissimi?* Cartea cea mai nouă e pentru dânșii cea mai bună. Ei citesc mult și au în capul lor o mulțime de definiții, formule și cuvinte despre al căror adevăr nu se îndoiesc niciodată, căci n-au vreme de-a se îndoii. Îi numesc ai cuvântului, pentru că înțelepciunea lor consistă în cuvinte, în cojile unor gândiri, pe care memoria lor le păstrează. Căci o gândire este un act, un cutremur al nervilor. Cu cât nervii se cutremură mai bine, mai liber, cu atâta cugetarea e mai clară. La ei acest act, prin care cugetarea străină să se *repete* întocmai în capul lor, nu se-ntâmplă, pentru că mulțimea citirei și obosirea creierului n-o permite. Cele citite trec ca niște coji moarte în hambarul memoriei, de unde ies la iveală apoi tot în aceeași formă”).

Pe de altă parte, dacă e de ordinul evidenței puținătatea semnelor distinctive ale epicului (descrierea, narațiunea) în această proză cu structură și finalitate metafizică, nu e mai puțin relevantă ponderea precumpănitoare a dialogului în realizarea textului. Dialogul dintre Bătrân și Narator este un dialog de tip platonician; formă mai veche a eseului, un fel de protoescu dramatizat, dialogul platonician era întemeiat și justificat teoretic prin reprezentarea socratică despre natura duală, dialogală și diseminată a adevărului și, implicit, a meditației omului pe marginea lui. De altfel, în proza eminesciană, Bătrânului îi este încredințată o poziție privilegiată, aceea de conducător al discuției; el preia astfel prerogativele lui Socrate din dialogurile platoniciene, în timp ce naratorul e situat, oarecum, într-un plan secund, lui atribuindu-i-se disponibilități mai degrabă catalitice decât constructive în economia dialogului.

Se poate, pe de altă parte, afirma că relația dintre *Avatarii faraonului Tla* și *Archaeus* este analoagă, în esență, relației dintre dialogul platonician și mit. Astfel, atunci când dialogul este în primejdie de a eșua în ariditate conceptuală el este ilustrat și concretizat printr-un mit (de exemplu, mitul lui Ei sau mitul peșterii etc.); scenariul mitic are darul de a sprijini, de a susține construcția ideatică prin energiile dinamizatoare ale narativității. În cazul nostru, se poate susține că *Avatarii faraonului Tla* nu este altceva decât o ilustrare mitică și simbolică a ideatei filosofice din *Archaeus*.

Fragmentul *Archaeus* este structurat oarecum simetric, în trei părți. Prima parte, scrisă în tonalitatea unui monolog interior obiectivat, este de fapt transcrierea unor reflecții, a unor meditații ce decurg din traiectul gândirii schopenhaueriene. Trebuie precizat astfel

că, în ciuda referințelor la autorul *Criticii rațiunii pure*, toată ideea desfășurată aici este tributară într-o mult mai mare măsură lui Schopenhauer și Fichte decât lui Kant. Citim astfel în proza lui Eminescu: „Nu putem pricepe lumea în sine, toată explicarea ei este explicarea unor reacțiuni a crierilor noștri și nimic mai departe. Lumea-n sine rămâne-un problem, înăuntrul căruia se rătăcește câte-o rază slabă, câte-o fulgerătură, pe care cugetătorul adânc o-ncremenește pe hârtie, pe care citind-o, se naște în păreții capului tău acea rezonanță lungă care face că vezi într-adevăr că lume și viață sunt un vis”. În această ordine *Archaeus*-lumea, figurată ca dat absolut, ca lume „în sine” este incognoscibilă. Ea se refuză unei cunoașteri autentice; de fapt, noi cunoaștem nu lumea, ci doar reprezentările noastre despre ea, prin interiorul celor trei categorii apriorice ale conștiinței (spațiul, timpul și cauzalitatea), tipare, de altfel, în care universul trebuie să se „muleze” pentru a fi cunoscută în mod corespunzător. Lumea devine astfel „lumea mea”, o pură aventură a conștiinței, iar devenirea empirică se traduce în experiență a intelectului. Ontologicul este transferat, cu alte cuvinte, în spațiul gnoseologicului, lumea e construită în domeniul intelectului, confecționată cu date ale conștiinței devenind singura realitate cu putință, o realitate intens subiectivă și exclusiv interioară. Eminescu a resimțit din plin seducția acestor idei care, de altfel, constituie nucleul teoretic al idealismului magic german. Realul care subzistă, ca sumă de posibilități, înăuntrul eului gânditor, existența realului prin procura intelectului sunt idei notate explicit în *Archaeus*: „Condițiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicea sunt legile ciudate cărora natura trebuie să li se supună. Aicea-i timpul cu legile lui matematice, aicea spațiul cu legile geometrice, aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută; și dacă le ștergi acestea... și un somn adânc le șterge pentru câteva ore... ce simțământ ne rămâne pentru acest interval al ștergerii? Nimic. Și cu toate acestea sosesc momente în viață, în care aceste trei elemente ale minții noastre, aceste sertare în care băgăm o lume, dispar pentru o clipă... e drept că o fulgerare numai, dispar sau în parte sau în tot și stai ca înaintea unei minuni și te-ntrebi... așa ca omul care crezuse că tot ce vede e chiar așa cum este... că oare ce-nseamnă asta”. Universul devine, în termenii acestei viziuni solipsiste, o proiecție a eului care suspendă, în acest fel, sciziunea dintre suflet și lumea concretă, conciliind, prin intermediul ideei, bipolaritatea eu/

alteritate.

Dacă prima parte a lui *Archaeus* constituie dezvoltarea unei ideții de o asemenea speță, partea a doua este, într-un fel, o contrapondere a ei, căci prin această a doua parte se realizează o echilibrare a construcției narative prin intermediul unor inserții epice mai dinamice. Partea a treia, în fine, cuprinde dialogul dintre Narator și Bătrân. Conformația aceasta tripolară (ideție, narațiune, dialog) realizează, de fapt, dinamizarea textului, ferindu-l atât de disoluția în pură speculație, cât și de o epicizare excesivă, după cum conferă textului, prin funcționarea contrapunctică a celor trei părți, echilibru, armonie și simetrie. Prozele eminesciene de o astfel de anvergură ideatică dobândesc, prin interferența dintre *conceptualitate* și *narativitate* o veritabilă deschidere în închidere, o limitare în nelimitare, pentru a folosi termenii lui Noica, aspect ce e asigurat de intersectarea frecventă a pasajelor epice cu cele filosofice, a dialogului cu monologul.

Dialogul dintre Bătrân și Narator este cel în care se încearcă clarificarea sensului pe care îl are misteriosul *archaeus*. Cu *archaeus* ne aflăm într-o altă zonă a speculației filosofice, aflată într-o legătură dinamică, suplă cu ideția schopenhauerian-fichteiană a asumării lumii prin intuiția eului gânditor. Eul, cel care nu doar că apropie lumea prin intermediul intuiției, ci o și întemeiază ontologic și gnoseologic, nu e decât un fragment din „Spiritul universului”, identificabil cu *archaeus*, spirit care „își face încercarea” în fiecare individ, primind un relief particular și înscriindu-se, astfel, în domeniul contingentului: „În fiecare omse-ncearcă Spiritul universului, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază din aceeași apă, oarecum ca un nou asalt spre ceruri. Dar rămâne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerșitor. Dar ce-i și ajută coaja cariului care-a-ncremenit în lemnul vieții? Asaltul e tinerețea, rămânerea-n drum, decepțiunea, recăderea animalului pățit, bătrâneța și moartea. Oamenii sunt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor: încercări de dezlegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu samănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase?” (*Archaeus*). În acest fel, demersul gnoseologic al conștiinței umane nu are altă finalitate decât reamintirea și reasumarea originarității desemnate de *archaeus*, actul de cunoaștere nefiind, în acest fel, decât o neîncetată întoarcere la origini, o nesecată sete de arhetipal.

Archaeus (în greacă, arché = început dominant, fundament) este așadar un prototip al fiecărui individ și al tuturor laolaltă, ce poate fi situat în spațiul potențialității, el având o condiție generică. Archaeus-ul eminescian poate sta, după cum arată și Constantin Barbu în cartea sa *Rostirea esențială*, în relație de izomorfism, sau măcar de contiguitate fie cu Ideea platoniciană, fie cu Spiritul absolut hegelian ori cu arhetipul jungian. Eminescu va fi extras, poate, teoria despre *archaeus* din Paracelsus (pe care-l va fi cunoscut prin intermediul romanticilor germani, preocupați, cum știm, de magie, ocultism, alchimie și metafizică) sau direct din Schopenhauer. La Paracelsus, *archaeus* este generatorul și ordonatorul tuturor lucrurilor („Archaeus est natura et dispensatrix rerum”), un fel de mediator între general și individual, principiu separator și individualizator ce favorizează desfacerea unului în multiplu, diseminarea arhetipului în polimorfismul universului.

Câteva pagini schopenhaueriene din *Grundiage der Moral* pot să-i mai fi furnizat lui Eminescu ideea de *archaeus*: „esențialul și principalul în animal și în om este același, iar ceea ce le distinge nu se află în elementul prim, în Archaeus, în esența intimă, în sâmburele celor două realități fenomenale, ci doar în elementul secundar, în inteligență, în gradul puterii de cunoaștere”.

Se poate afirma cu extremă fermitate că, la Eminescu obsesia identicului este fundamentală. Ideea multiplicității unificate de principiul arheal, metafora *majei*, a realității ce-și sulemeneste obrazul cu aparențe înșelătoare sub care se întrevide același înțeles, același conținut, apare nu numai în *Archaeus*, ci și în manuscrisul 2262 („Unul și același este Cesar și cerșetorul”) sau în *Împărat și proletar* („Astfel umană roadă în calea ei îngheață, / Se pietrifică unul în sclav, altu-mpărat” sau „În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină, / Și-n toată omenirea în veci același om”).

În *Archaeus*, ideea identicului, a izomorfismului și congruenței tuturor lucrurilor existente prin lucrarea unui *archaeus* unificator și ordonator este recurentă: „Cu toate schimbările pe care le dorește un om în persoana sa, totuși ar vrea să rămâie el însuși... persoana sa” sau „este același om care trăiește în toți” (*Archaeus*). *Archaeus* are, după cum am observat, un destin auroral și o finalitate ordonatoare a lumii. El este suportul primordial, forma de subzistență a fiecărui lucru; *archaeus* este, am putea spune, *mutatis mutandis*, analogon-ul *Voinței*

schopenhaueriene, care rămâne aceeași chiar în condițiile în care se află multiplicată în mii de exemplare ale speciei și care unifică, sub imperativele aceleiași specii, disparitatea apolinică a entităților. Din această perspectivă, archaeus se comportă ca un „regizor al vieții” care distribuie, în acest *theatrum mundi*, mereu alți actori în aceleași roluri vechi. Archaeus este etern și omniprezent; el este, dacă nu în afara timpului, atunci deasupra lui; el este, în expresie eminesciană, „același princip de viață ce încolțește în mii de flori din care cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puține rămân... și aceste puține au aceeași soarte, atuncea vezi cum că ființa în om e nemuritoare”. Demiurg ce instituie lumi din caierul de lumi posibile, archaeus-ul lui Eminescu e paradigma care funcționează în eternitate și nelimitare a existenței. De altfel, omul însuși, ca și întregul univers, sunt o proiecție a lui archaeus, după cum archaeus e principiul suprem ce se regăsește diseminat, dar nu mai puțin viguros, în multitudinea ființelor. („E unul și același *punctum saliens*, care apare în mii de oameni, duzbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit, mișcă cojile, le mână una-n spre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe când carnea zugrăviturelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică”). Lumea nu există, o spune Eminescu la sfârșitul prozei sale, decât în măsura în care se lasă tutelată de archaeus, de acel flux care unifică în identic, înțeleatismul principiului generator, toate entitățile disparate, împrumutându-le pecetea eternității: „Archaeus este singura realitate pe lume, toate celelalte sunt fleacuri; Archeus este tot”. Prin conceptul de archaeus, temporalitatea capătă nuanțări semantice și irizări metafizice cu totul noi, pentru că acest principiu unificator funcționează și la nivelul timpului, asemenea unui arhetip ce strânge în tiparul său preformat disparitatea clipelor și le conferă legitimitate ontologică. Dacă exemplarele ce se nasc din forța generatoare a lui archaeus sunt supuse exigențelor lui Cronos, în schimb, modelul rămâne incoruptibil, își păstrează nealterat statutul de eternitate și nelimitare la care se raportează neconținut.

În această tonalitate și cu această „gesticulație” filosofică nu străină de un anume retorism demonstrativ se încheie fragmentul *Archaeus*. El este, cum am arătat, un preambul, filosofico-teoretic, la *Avatarii faraonului Tla*; ideea din *Archaeus*, proză esențialmente metafizică, va fi ilustrată de „povestirea”, de demonstrația epică și mitică din *Avatarii*... Impresia pe care ne-o oferă această corelație

dintre idei și mit este aceea a unei interdependențe organice între cele două proze, care își servesc una alteia drept suport, care se legitimează reciproc, luminându-și sensurile cu egală generozitate.

Timp poetic și timp existențial

Timpul așa-zis fizic se caracterizează prin linearitate și ireversibilitate, el funcționează, cu alte cuvinte, în virtutea unei fatalități a succesivității, care dictează ca prezentul să fie precedat de trecut iar viitorul de prezent. Nu există cale de comunicare, interferențe ori abdicări de la această ordine trecut/ prezent/ viitor, ordine ce-și impune forța oprimantă asupra conștiinței umane cu inexorabilă evidență. Schimbarea este principiul, temeiul acestui timp fizic după cum succesivitatea este legea care îl guvernează, iar curgerea lineară, heraclitică – mecanismul ce-l poate explica. Într-adevăr, nimic nu poate evoca mai bine acest timp decât heraclitica metaforă a râului ale cărui unde cunosc doar un singur sens și în care nu te poți scălda de două ori; la fel este timpul linear, supus schimbării, evanescent și intermitent, unde nu poți trăi de două ori aceeași experiență, nu poți percepe cu egală intensitate două stări sau senzații chiar identice pe care le resimți la intervale temporale diferite, căci aceste stări primesc un relief afectiv distinct, diferență dată tocmai de timpul care le desparte și care a modelat conștiința într-un anumit fel.

O argumentație extrem de convingătoare aflăm în lucrarea lui Bergson *l'évolution créatrice*: „Trecutul nostru nu se manifestă deci în mod integral prin îmbrâncheala lui și sub formă de tendință deși numai o slabă parte din el devine reprezentare. Din această supraviețuire a trecutului rezultă imposibilitatea, pentru o conștiință, de a traversa de două ori aceeași stare. Zadarnic împrejurările pot fi aceleași, ele nu mai acționează asupra aceleiași persoane, deoarece o găsesc într-un moment nou al istoriei ei. Personalitatea noastră, care se clădește în fiecare clipă cu experiența acumulată, se schimbă fără încetare. Schimbându-se, ea împiedică o stare sufletească, chiar dacă acea stare ar fi identică cu ea însăși la suprafață, de a se repeta vreodată în adâncime. De aceea durat noastră este ireversibilă”.

Eminescu resimte, în unele creații, deosebit de acut teroarea timpului fizic, linear, în care ființa sa își înscrie durată, un timp ireversibil, în nesmintită și imperceptibilă curgere. Ființa umană nu își poate afla repere temporale precise în acest timp de dezechilibru, e debusolată, nu se poate *situa* într-un timp în continuă schimbare, ce-și

modifică mereu fizionomia într-o dispoziție proteică; pe de altă parte, până și amintirea își pierde virtuțile recuperatoare, attributele compensatorii, fiind incapabilă să imobilizeze clipa trecută, să resuscite evanescentul. Poate că unul dintre cele mai elocvente exemple ale acestei derute temporale a individului, a acestei pierderi în timp este poezia *Trecut-au anii*: / „Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri / Și niciodată n-or să vie iară / Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri // Ce fruntea-mi de copil o-nseninară, / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri. / Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri, / O, ceas al tainei, asfințit de sară”.

Opozițiile cele mai relevante, ce se pot identifica în această poezie sunt: trecutul mitic al copilăriei / prezentul lucidității și dezabuzării, eul inocent sensibil la „povești și doine, ghicitori, eresuri”, la limba magică a copilăriei / eul matur, care a pierdut accesul la acest spațiu mirific. Poezia, ca și amintirea, se dovedește incapabilă să retranscrie vârsta privilegiată a copilăriei, să regăsească accesul pierdut spre trecutul care se îndepărtează progresiv, irevocabil: „Să smulg un sunet din trecutul vieții, / Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri / Cu mâna mea în van pe liră lunec”.

Ultimul vers al poeziei oferă imaginea unui trecut dilatat la maximum, ale cărui dimensiuni cresc tot mai mult, restrângând, într-o implicită mișcare alternativă, sfera prezentului: „Pierdut e totu-n zarea tinereții / Și mută-i gura dulce-a altor vremuri / Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec” (subl. ns.).

Această ultimă imagine a timpului trecut ce acumulează dimensiuni din ce în ce mai mari, stratificându-se, într-un anumit sens, are evidente și surprinzătoare analogii cu două aserțiuni ale lui Bergson: „Durata este progresul continuu al trecutului care roade viitorul și care se umflă înaintând. Din moment ce trecutul crește fără încetare, el se conservă indefinit”.

Impresia ultimă pe care ne-o comunică poezia e, poate, aceea a unei lente alunecări în trecutul ce-și anexează spații din ce în ce mai mari, a unei scufundări inexorabile în timpul revolut, dar și senzația unei îngustări, a unei diminuări simultane a câmpului viitorului. E o pierdere, o îndepărtare a eului nu doar de momentul său original, ci și de sine însuși, căci, precum relief acustic al unei voci, ale cărei inflexiuni propagate în spațiu supraviețuiesc sub forma unui ecou ce alterează, deformează sunetele inițiale, tot astfel ființa propagată în

timp își pierde tot mai mult forma mitică, se transformă într-un inexact, nerelevant ecou al ei înseși, „se întunecă”, cu alte cuvinte. Husserl, în *Prelegeri despre fenomenologia conștiinței* observă că: „O aprofundare reflexivă a imaginii pe care o oferă unitatea unui proces compus din faze distincte ne permite să observăm că pe măsura scufundării în trecut orice fază articulată a procesului tinde să se «contragă» – avem de a face cu un fel de perspectivă temporală (în cadrul manifestării temporale originare), în analogie cu perspectiva spațială. Mutându-se treptat în trecut, obiectul temporal se contrage întorcându-se totodată”.

Resimțind cu asemenea oroare tirania timpului real sau fizic, omul a încercat să-i escamoteze virulența, să-i eufemizeze forța expresivă, fie prin apelul la mit, la ritual, fie prin recursul la poezie. De fapt, cele două modalități nu sunt cu totul fără legătură între ele; am putea observa chiar că ele sunt consubstanțiale. Ritualul și mitul reprezintă tentative de a repeta timpul originar, de a restaura timpul mitic, Marele Timp al originilor. Se instaurează astfel, prin intermediul riturilor, un timp sacru, a cărui mișcare se caracterizează prin circularitate și reversibilitate. La fel, poezia, prin repetiții și asonanțe, prin recurențe tematice și prin ritm validează un timp ciclic, ce se întoarce asupra lui însuși, reversibil și neagresiv, un timp euforic, carnavalesc, al libertății și nu al constrângerii. Timpul ficțiunii, al poeziei mai ales este, oarecum, un timp festiv, ritmat; el are o anumită muzicalitate, nu mai este distonant, în contradicție cu ființa, ci, dimpotrivă, e armonios, ritmul său nu contravine, ci convine ființei care se integrează perfect în el, îl locuiește, are un sentiment de securitate, adăpostită fiind de timpul poetic. Poezia are, cu alte cuvinte, un rol exorcizant, o funcție soteriologică: ea mântuie de demonia timpului, îmblânzește convulsii temporale, eufemizează spasmele secundelor până la nivelul muzicalității poetice. Timpul poetic e analog (în virtutea unor calități precum repetiția și caracterul ciclic) timpului mitic. Ambele restaurează/ instaurează un spațiu cronologic în care dezordinea și eterogenitatea sunt estompate, un timp ciclic, circular, reversibil, pe care ființa nu-l mai resimte cu oroare, ca pe un timp malefic ci cu beatitudine, ca pe un timp propice, benefic, ocrotitor. Poezia, dând timpului trăit, amorf, discontinuu o formă, îl ritmează, îl înscrie într-o ordine, alta decât cea fizică, transformându-i linearitatea în circularitate, înlocuind orizontalitatea printr-o verticalitate, cum

scrie Bachelard: „Poetul distruge continuitatea simplă a timpului înlănțuit pentru a construi o clipă complexă, pentru a articula pe această clipă simultaneități numeroase. În orice poem veritabil pot fi atunci găsite elementele unui timp oprit, unui timp care nu urmează măsura, unui timp pe care l-am numi vertical pentru a-l deosebi de timpul comun care aleargă orizontal cu apa fluviului, cu vântul care trece”.

Mijlocul prin care se instaurează timpul ciclic al poeziei sunt: ritmul (ce propune cel puțin două evenimente fonice, care revin cu o anumită periodicitate), rima, repetarea unor strofe, refrenul, anafora etc. Bineînțeles, poezia poate să traducă în relief său și timpul fizic, lipsit de orice regularitate, prin utilizarea unor semnificații ambigue, distorsiuni sintactice, rupturi între frază și metru (enjambament), modalități care stabilesc la nivelul discursului liric o dezordine relativă ce traduce dezordinea timpului fizic, corespunzând contracțiilor și convulsiilor virulente ale acestui timp disforic, malefic.

Unele creații eminesciene configurează, fără îndoială, un timp poetic ciclic, euforic și benefic, timp compensatoriu, ce poate fi situat în contrast cu timpul trăirii imediate, nude. Am putea să analizăm sumar, de exemplu, poezia *Dintre sute de catarge*, unde timpul repetitiv, ciclic, un fel de prezent etern, de fapt, prinde contur mai întâi prin opoziția simetrică, ce revine, se repetă, modificată: sute de catarge, păsări călătoare, norocul și idealurile, cânturile, pe de o parte și valurile, vânturile, pe de alta. Există, mai apoi, repetarea, inversată, a versului „vânturile, valurile” sau „valurile, vânturile”, vers ce revine la sfârșitul fiecărei strofe, închizând parcă cercul temporal. La nivelul semnificației se poate observa antinomia destul de netă între orizontul uman, limitat ca întindere spațio-temporală, evanescent și precar (*catarge, norocul, idealurile, cânturile*) și dimensiunea cosmică, nelimitată ca întindere spațială și eternă ca desfășurare în timp (exprimată de „valurile, vânturile”), imuabilă și suficientă sieși: „De-îgoni fie norocul, / Fie idealurile, / Te urmează în tot locul / Vânturile, valurile. // Neînțeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile; / Zboară vecinic îngânându-l / Valurile, vânturile”.

Timpul poeziei este, așadar, datorită ritmului, a rimei, a repetițiilor, al căror mecanism am încercat să-l punem în lumină, un timp al libertății pe care melodia versurilor îl face benefic, dându-i o armonie ce-l integrează ritmurilor intime ale ființei.

O altă poezie în care timpul fizic este abolit, anulat prin mijloace poetice, instaurându-se în acest fel un timp ciclic, paradiziac, este *Glossă*. Poezie cu formă fixă, în care fiecare din cele opt versuri ale primei strofe se repetă în opt strofe ulterioare, o a zecea strpăfă repetând-o, inversat, pe cea dintâi, *Glossă*, „decalog al izbăvirii spiritului de amăgirile clipei” cum remarca D. Caracostea, se remarcă prin inflexiunile sentențioase, aerul gnostic, ținuta imperativ-moralizatoare. Greimas arăta, de altfel, că în proverbe semnificațiile sunt puse „în afara timpului”, sunt scoase din timp, nu mai participă la mișcarea temporală a discursului. Avem de a face, aici, într-un fel, cu un prezent an-istoric, structura binară a proverbului, închisă în sine, apodictică, netă, de o mare claritate, dând impresia unei fixări a duratei, unei încremeniri a scurgerii timpului, ce capătă un aspect eleat. Frecvența acestei structuri gnomic, sentențioase, este cât se poate de limpede în *Glossă*. E de ajuns să cităm prima strofă pentru a observa că aproape fiecare vers se constituie într-o sentință, are alura unui aforism: „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi și nouă toate; / Ce e rău și ce e bine / Tu te-ntreabă și socoate; / Nu spera și nu ai teamă, / Ce e val ca valul trece; / De te-ndeamnă, de te cheamă, / Tu rămâi la toate rece”.

Modalități de abolire a demoniei timpului fizic, linear, convulsiv al lumii reale și de configurare a unui timp benefic sunt și aici ritmul, rima, repetițiile, revenirile, toate acestea oprind înaintarea temporală a discursului, care se întoarce mereu la punctul inițial de plecare (sau dă sugestia unei astfel de întoarceri, a unei astfel de reveniri *ab origine*, în punctul de geneză al textului pentru ca după acest ultim vers ce trimite la strofa inițială, să reînceapă o nouă strofă ce se va sfârși tot cu trimitere spre strofa de început).

La nivelul semnificațiilor poeziei, se fac referiri la un timp circular, în care viitorul și trecutul se confundă cu prezentul, clipa trecută sau cea viitoare putând fi identificate în clipa prezentă: „Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe / Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvețe; / Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate, / Dar de-a lor zădărnici / Tu te-ntreabă și socoate”.

În aceeași arie de semnificații poate fi integrată și strofa următoare, ce pune în lumină motivul *tat twam asi*, care, în *Upanișade* e formula non-alterității, a sinelui absolut care se regăsește în identitate cu întregul cosmos. Strofa din *Glossă* figurează aceeași

identitate, aceeași natură consubstanțială a tuturor ființelor exprimând prin plastica imaginilor poetice principiul nonalterității exemplarelor umane: „Căci acelorași mijloace / Se supun câte există, / Și de mii de ani încoace / Lumea-i veselă și tristă; / Alte măști aceeași piesă, / Alte guri, aceeași gamă, / Amăgit atât de-adese / Nu spera și nu ai teamă”.

Desigur, identitatea ontică a ființelor, abstragerea lor la un exemplar arhetipal, referința perpetuă a multiplului la Unic – toate acestea presupun existența unui timp eleat, circular, nu discontinuu, omogen, nu eterogen.

Există, în creația eminesciană, multe poezii ce configurează un timp ciclic, poetic, abolind, cu mijloace lirice, virulența timpului fizic, al cărui vacarm se resoarbe în melodie, șoptă și sugestie (*Și dacă, De ce nu-mi vîi... Cu mâne zilele-ți adaugi etc.*).

Această tentativă de eufemizare, de sublimare a demoniei timpului *prin* și *în* poezie traduce mișcarea ambivalentă: spaima, oroarea poetului ce trăiește într-un timp terifiant, dezafectat ca semnificație și care, departe de a acorda un sentiment de confort și securitate ființei, se revelează ca pericol, dizarmonie și amenințare, pe de o parte; pe de altă parte, acest sentiment de nesiguranță și angoasă pe care îl inspiră poetului „căderea” în timpul istoric își are corespondentul într-o echivalentă mișcare de înălțare, într-o încercare de exorcizare prin poezie și vis, printr-o stilizare a duratei accidentate, nebuloase, un fel de „abstractizare” (preluăm termenul în accepțiunea lui Wörringer) a curgerii temporale, ce-și geometrizează, într-o traiectorie circulară, liniștitoare „contururile”.

Timpul își mai poate pierde atributele sale maligne, accentele de disconfort și prin considerarea lui ca pură proiecție a eului poetic, ca rod al elaborării conștiinței, categorie imanentă ființei, nu independentă de aceasta. Influențele vin, în acest caz, mai ales de la Fichte și Schopenhauer, cu rădăcini multiple în apriorismul kantian. În această ordine, se poate spune că noi cunoaștem nu lumea, ci, mai curând, doar cunoștințele noastre apriorice despre lume, prin mijlocirea celor trei categorii apriorice ale conștiinței (spațiul, timpul și cauzalitatea), tipare, în fond, în care lumea trebuie să se plieze, pentru a fi cunoscută. Lumea devine, astfel, „lumea mea”, o pură aventură a conștiinței, iar devenirea empirică se traduce în experiență a intelectului. Ontologicul este transferat, cu alte cuvinte, în spațiul

gnoseologicului, lumea e un construct al intelectului, fiind confecționată din date ale conștiinței, ea devenind singura realitate cu putință, o realitate intens subiectivă, exclusiv interioară. Eminescu a resimțit din plin seducția unor astfel de idei care, de altfel, constituie nucleul idealismului magic german și au modelat creația multor scriitori romantici. Realul care există, ca sumă de posibilități, înăuntrul eului gânditor, existența realității prin procura intelectului sunt idei notate explicit în *Archaeus*: „Condițiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicea sunt legile ciudate cărora natura trebuie să li se supună. Aicea-i timpul cu legile lui matematice, aicea spațiul cu legile geometrice, aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută; și dacă le ștergi acestea... și un somn adânc le șterge pentru câteva ore... ce simțământ ni rămâne pentru acest interval al ștergerii? Nimic”.

Așadar, în concepția lui Eminescu, timpul se vădește a fi nu o realitate obiectivă, situată în afara eului, care-și impune legile acestuia, ci o realitate subiectivă, immanentă conștiinței, depinzând doar de mișcările afective ale sinelui, realitate pe care somnul o poate anula, căci, încetând să funcționeze conștiința (ca substanță și vehicul al timpului), își încetează desfășurarea și timpul.

Trecutul și viitorul se reconciliază astfel în prezentul subiectiv al conștiinței, nu mai ascultă de legile succesivității, sunt, dimpotrivă, animate de o mecanică a simultaneității și circularității, a identității și repetabilității cu substrat mitic: „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu, ele sunt numai în sufletul nostru. Trecutul și viitorul e în sufletul meu, ca pădurea într-un sămbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncea, în adâncurile sufletului coborându-ne, am putea trăi aieveya în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui (...) Dacă lumea este un vis – de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași dintotdeauna, există și lucrează simultan” (*Sărmanul Dionis*). Nu doar considerarea timpului ca pură prezență subiectivă, proiecție solipsistă în conștiință sau recursul la poezie ca mijloc de sublimare a timpului fizic, terifiant sunt alternative cu resurse compensatorii ale tragicului

sentiment al timpului. Dacă poezia („un răspuns la spaima elementară a fapturii închise în existența temporală” – A. Béguin) retranscrie timpul în peniță imponderabilă, surdinizând, într-un fel, vuietul secundelor, absorbind în melodica metaforelor zgomotele curgerii vremii, o funcție analogă o are *visul*.

Dacă în stare de trezie spiritul copiază, mai mult sau mai puțin, datele exterioare, e dependent, așadar, de realul ce furnizează percepțiilor sale materie, e aservit de lume, în vis, în schimb, el își pierde facultatea de a reproduce fidel și servil realul, își pierde pasivitatea mimetică, el *produce*, nu *reproduce* o realitate, conform unor legi ce nu stau sub incidența logicii, nu sunt regizate de raționament. În vis, așa cum observa A. Béguin în cartea sa despre romantism, „legile simultaneității și analogiei se substituie raporturilor reale dintre lucruri”, iar eul, prin imersiunea în straturile sale cele mai profunde, accede la esența lui, la adevărul lui ultim, acela consubstanțial, cu Universul întreg, nemaiercând relația sa cu lumea ca alteritate și diferență, ci, dimpotrivă, validând-o în termenii unei indestructibile unități și armonii, a unei intime comunicări.

În vis, timpul, ca și spațiul fizic, sunt elemente sensibil amendate, primesc, cu alte cuvinte, corectivul imaginației care reordonează lucrurile și evenimentele conform unei logici a dorinței și a ficțiunii, iar nu a unei logici carteziene, abstrăgând timpul la dimensiunea duratei pur afective, modelându-l conform datelor interiorității și conferindu-i un relief pur subiectiv. G. Călinescu semnală importanța visului în creația eminesciană: „Structural romantică, opera lui Eminescu are două limite între care pendulează: sentimentul nașterii și sentimentul morții (...) Toată existența cuprinsă între cele două coordonate are o mișcare somnolentă. Și când nu aparține de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puțin forma tipică a visului (...). Locul visului este somnul, și e curios a vedea cât de mult a cultivat poetul acest început de extincție a conștiinței”. Această „extincție a conștiinței” nu este însă decât extincția conștiinței „raționale” și, simultan, trezire la o stare ce conferă eului acces la original și esențialitate, neoperând cu aparențele empirice ale lucrurilor, ci redându-le acestora din urmă conturul lor propriu, substanțial și numenal.

În accepțiunea lui Eminescu, somnul este, așadar, „calea pe care gândirea (gândirea din vis) își regăsește libertatea și forța ei

demiurgică, ființa redobândește starea pierdută de *farmec*, iar universul redevine feeric și muzical, asemenea lumilor organizate în modelul cosmologic platonician”. Visul, ca modalitate de accedere spre absolut, apare cu o revelatoare recurență în creația eminesciană. Astfel, în *Luceafărul*, Cătălina nu poate comunica decât prin intermediul visului și al oglinzii (magice) cu Hyperion, modalități privilegiate prin care lumea suprasensibilă e tradusă în imagini perceptibile: „Ea îl privea cu un surâs/ El tremura-n oglindă/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă. // Iar ea vorbind cu el în somn, / Oftând din greu suspină: / – O dulce-al nopții mele domn, / De ce nu vii tu? Vină!”

Pe lângă aceste valențe privilegiate ce favorizează comunicarea între uman și transcendent, între relativ și absolut, visul are și atribute recuperatorii, ce compensează alienarea provocată de timpul istoric printr-o transfigurare a acestuia în orizontul mitic în care ființa se regăsește pe sine în plenitudinea sa. Un elocvent exemplu ni-l oferă cele trei visuri ale lui Toma Nour, cel „nenăscut în timpul său”, visuri ce transfigurează geografia reală, dând contururi mitice realității, articulând, în fine, un peisaj paradiziac, cu care ființa umană intră în comuniune și în care ea se simte în siguranță. Primul vis figurează pătrunderea lui Toma Nour în paradis: „Raza cea de aur se suie cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri, prin o zi întreagă de stele, pân-am dat de-o lume de miros și cântec, de-o grădină frumoasă, deasupra stelelor. Copacii erau cu foi de veșminte, cu flori de lumină, și în loc de mere luceau prin crengile lor mii de stele de foc. Cărările grădinei acoperite toate cu nisip de argint duceau în mijlocul ei, unde (...) întâi în haine albe (...) cântau cântece de prin vremile de pe când nu era încă lume, nici omenire „etc.

Tot într-un spațiu oniric ne introduce, nu de puține ori, și erotica eminesciană. Visul creează, cum am văzut, un spațiu protector, oferă confort ontic protagoniștilor, ce regăsesc armonia cosmică, se integrează în natură, pe care n-o mai resimt ca disparitate și alteritate, ci ca pe ceva consubstanțial, cu care intră în comunicare intimă și în care se integrează, precum în *Dorința*: „Vom visa un vis fericit/ Îngâna-ne-vor cu-n cânt/ Singuratece izvoare, / Blânda batere de vânt; // Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri”.

Feeria onirică înlocuiește aici peisajul real, după cum timpul

fizic se transformă într-unul paradiziac, ale cărui coordonate nu stau sub emblema succesivului sau a cauzalității maligne. În vis (ca și în poezie de altfel) lucrurile scapă de sub imperiul necesității naturale, devin nesigure de ele însele, derutate oarecum de noua lor ipostază, tocmai pentru că se supun aici unui alt gen de necesitate, mult mai subtil, mai rafinat și mai suplu decât acela al devenirii fizice, dar nu mai puțin necruțător: e vorba de necesitatea poetică, de dinamica imaginației poetice și de arta combinatorie a cuvintelor. O dată intrate în vis/poem, pășind pe un alt drum al Damascului, convertite la o altă stare, lucrurile își părăsesc prezența elocventă și ținuta apodictică dinainte, coerența lor imperioasă. În poem, ca și în vis, ele capătă o înfățișare mult mai suplă, devin mai indecise, mai imponderabile. Lucrurile trec astfel dintr-un regim într-altul, din starea naturală inițială în „mântuitul azur” al visului sau al poeziei, care deformează liniile de forță ale timpului fizic, transformându-l într-un timp paradiziac: „M-am trezit deodată într-un codru verde ca maragdul, în care stâncile erau de mirnă și izvoarele de ape vergine și santé (...). În depărtare vedeam o dumbravă de aur care cu freamătul frunzelor sale cânta o melodie molatecă și lină ca aceea a undelor adormite” (*Geniu pustiu*).

O identică disponibilitate de a transgresa timpul fizic, de a reda ființei accesul la esența sa adevărată o are, în afară de vis și poezie, *moartea*, figurată, mai ales în creațiile eminesciene de tinerețe, ca desprindere a ființei de aparențe, de omenescul ei și regăsirea armoniei cosmice, reintegrarea sufletului în viața celestă, în melodica sa lume cerească. Moartea este acum, în chip cât se poate de evident, încărcată cu un accent poziție, cu valențe, în mod paradoxal, benefice. Ea nu mai este intolerabilă trecere în neființă a eului, ci intrarea într-o existență nouă, din care dispare orice accesoriu uman, orice detaliu irelevant. Moartea este, cu alte cuvinte, desăvârșire a ființei, transfigurare și sublimare a ei; departe de a rămâne la periferia propriei constituții ontice, eul accede la esența sa, la adevărata sa identitate. Desprinzându-se de condiția terestră, omul (înger decăzut în perisabil și uman) își regăsește eternitatea sa inițială, perfecțiunea cosmică. Ideea este, vădit, platoniciană, cu inflexiuni plotiniene. Moartea este, în acest fel, un fel de anamneză a ființei ce recuperează calea spre sferele imuabile, inalterabile, eterne ale Ideilor. În *Mortua est!* de exemplu, moartea este figurată ca mișcare ascensională, ca

tensiune spre absolut, aspirație spre esențialitate și nicidecum teroare a Neființei, recădere în non existență, demonie a vidului: „Te văd ca o umbră de argint strălucită, / Cu-aripi ridicate la ceruri pornită, / Suind, palid suflet, a norilor schele, / Prin ploaie de raze, ninsoare de stele. // O rază te nalță, un cântec te duce, / Cu brațele albe pe piept puse cruce, / Când torsul s-aude ș-al vrăjilor caier / Argint e pe ape și aur în aer. // Văd sufletu-ți candid prin spațiu cum trece; / Privesc apoi lutul rămas... alb și rece, / Cu haina lui lungă culcat în sicriu, / Privesc la surăsu-ți rămas încă viu – // Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială: / De ce-ai murit înger cu fața cea pală? / Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă? / Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?”

Sentimentul ce însoțește aici moartea nu este doar unul de regret, de nostalgie, ci mai degrabă unul de beatitudine, eul liric resimțind ek-staza (ieșirea din sine) pe care o creează moartea, dionisiaca desprindere de aparențele ființei, de contururile ei imobil-individuale și contopirea, confuzia ei cu Marele Tot, cu Viața primordială în care entitățile fuzionează într-o unică, orgiastică trăire. Moartea nu e, cu alte cuvinte, dispariție în anorganic, ci integrarea în transuman, extatică propensiune spre absolut: „Și totuși, țărână frumoasă și moartă, / De racla ta razim eu harfa mea spartă / Și moartea ta n-o plâng ci mai fericesc / O rază fugită din chaos lumesc” (*Mortua est!*).

Cu toate acestea, trebuie precizat că, în poeziile de maturitate, moartea primește un vădit accent negativ, se demonizează, ea nemaifiind figurată ca eliberare a ființei de aparențele ei individuale, și ca transcendere a timpului și spațiului terestru, ca regăsire a armoniei cosmice, ci ca ultimă explicație a mecanismului lumii, logică implacabilă a mersului istoriei, a derulării mecanice a destinelor individuale sau a civilizațiilor. Sub impulsul rațiunii, poetul regândește moartea, o consideră sub specia unei intolerabile fatalități, o înscrie în spațiul necesității oarbe, precum în *Împărat și proletar*, unde luciditatea Cezarului sesizează insurmontabilul, fatalul joc între viață și moarte, abandonându-se acesteia din urmă: „Când știi că visu-acesta cu moarte se sfârșește, / Că-n urmă-ți rămân toate astfel cum sunt, de dregi / Oricât ai drege-n lume – atunci te oboșește / Eterna alergare... și-un gând te-ademeneste: / Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi”.

Dacă viața furnizează numai suferințe, dureri, atunci unica

aleternativă valabilă, de dorit, ar fi intrarea în repausul morții, extincția: „În ultima etapă a creației eminesciene, aspirația spre moarte nu mai e universală setă de extincție a lui Mureșanu, nici visul întoarcerii lumilor în neființă; este doar oboseala conștiinței individuale – setea zadarnică de repaus a lui Hyperion sau visul reintegrării cosmice din *Mai am un singur dor*” (Ioana Em. Petrescu).

În acest fel, moartea își pierde sensul recuperator, idealismul dinainte, devenind în cele din urmă abandon, setă de Nirvâna, dorință de stingere a pasiunilor și zbuciumului omenesc, a tribulațiilor, înfime ca semnificație ontică (din perspectiva eternității) ale umanului.

Am putut observa în paginile precedente că poezia eminesciană figurează un timp ambivalent: unul fizic, individual sau social, ce provoacă teroarea, oprimă, restrângând propensiunea ființei spre idealitate, spre absolut și altul cosmic, având atribute ale eternului, cu care poetul se vrea solidar și în care caută să se integreze. Mai mult, s-au putut pune în evidență modalități de eludare, sublimare sau eufemizare a convulsiilor temporale. Acestea sunt, am văzut, poezia, visul, figurarea timpului ca proiecție interioară, subiectivă a eului (sub influența filosofiei germane – Fichte, Schopenhauer) și moartea – într-o ultimă fază a creației).

Temporalitatea erosului

Ponderea extrem de importantă a erosului în lirica eminesciană este de ordinul evidenței; majoritatea temelor și motivelor care structurează universul estetic al lui Eminescu intră în contact cu erosul, se contaminează, oarecum, primesc o foarte relevantă încărcătură erotică. Pe de altă parte, sentimentul iubirii are și semnificația unui nucleu unificator în jurul căruia se concentrează entropia desfășurare de sensuri a temelor poetice, care își află în eros punctul de convergență, forța centripetă cu valențe unificatoare.

Există, de altfel, un raport intim, o interdeterminare extrem de precisă și de elocventă între sentimentul erotic și dimensiunea temporală, între Eros și Cronos. Dacă sentimentul iubirii se modulează în parametri temporali, configurându-și un timp propriu, inconfundabil, dacă iubirea, cu alte cuvinte, își are cronologia ei, este la fel de evident că și timpul e modelat de eros, modificându-și fizionomia în raport strict cu evoluția și avatarurile sentimentului, posedând, așadar, o dimensiune erotică ce-i dinamizează într-un chip nou, inedit, geografia și reperele.

D. Caracostea observa, cu îndreptățire, că lirica erotică eminesciană trebuie percepută „din unghiul de vedere al formelor pe care le ia sentimentul timpului”, așadar că proporțiile, natura și modulațiile erosului trebuie puse în lumină, relevate prin recursul la dimensiunea temporală. Sentimentul timpului funcționează, în acest mod, în felul unui catalizator ce colorează o substanță necunoscută, făcându-i sensibile atributele, informând virtualul, calitățile ei intime.

Fizionomia poeziei erotice eminesciene este una de marcată complexitate și varietate, sentimentul iubirii fiind modulată în registre foarte diferite, care-i conferă un relief distinct, atât sub raportul intensității, cât și din unghiul configurației temporale. Este de ordinul evidenței că într-un anumit fel se modelează sentimentul iubirii când e figurat în regimul idilei și cu totul alte înfățișări capătă atunci când este articulat din perspectiva elegiei sau satirei.

Revelatoare ni se pare, în această ordine, investigarea prezenței figurării prezenței feminine din unghiul acestor avataruri ale erosului eminescian. Astfel, în poezia de dragoste de început chipul femeii prinde contur înconjurat de un sugestiv halou idealizant care, pe de o parte, îi sublimează trăsăturile, le subțiază până la perceperea lor sub spectrul grațiosului și hieraticului într-un desen, cum s-a mai spus, preraphaelit, iar pe de altă parte plasează eul liric într-o postură vădit „subalternă”, de adorator cvasimistic ce se abandonează cu totul obiectului dorinței sale. Această sacralizare, într-un anumit fel, a profilului feminin ce își pierde „ponderea” și accidentalitatea, ieșind din contingent și aderând la o nouă ordine, superioară, ideală, această figurare în linii sublimite până la esențial a prezenței femeii e analoagă întrucâtva stilizării hieratice, tratării contururilor figurii sub incidența sacrului din icoanele răsăritene, care sunt reprezentative sub raport stilistic tocmai prin desenul simplificat la maximum – până la a da sugestia reprezentării unor esențe pure, a unor prezențe generice.

Poeziile erotice de început ale lui Eminescu par astfel de tablouri cu desen stilizat la extrem, cu figuri plasate într-un pronunțat cadru metafizic, tablouri caracterizate nu doar printr-o lipsă de perspectivă spațială, ci parcă private și de adâncime, de „volum” temporal. Prezența feminină este dominată aici de un timp eleat, imobil, căruia îi sunt improprie convulsiile ori mișcările intermitente. Plasticizarea profilului feminin sub semnul unui timp monolitic, încremenit, autosuficient este elementul care, poate, îi epurează

trăsăturile de orice pondere contingentă, însumându-le și abstractizându-le într-o anumită măsură, modelând în același timp sentimentul iubirii ca extaz, contemplare sau adorație a ființei iubite, aliaj în care au fost recunoscute indiscutabile elemente neoplatonice și gnostice, unificate uneori de foarte apăsate accente trubadurești: „Copilă – înger-vis în mirare, / Când lipești sânul de capul meu, / Dispare lumea de sub picioare / Mă cred în raiul lui Dumnezeu. / Tu-mi pari un înger de flăcări albe, / Văd fruntea-ți blondă în rece-eter, / Haina-ți lumin-a serei rozalbe, / Tu ești un geniu gândit de cer” (*Copilă înger*).

Alteori figura feminină se sustrage atât de hotărât coordonatelor spațio-temporale terestre, deține o așa de pregnantă sugestie a desăvârșirii încât poetul însuși recunoaște neputința expresiei de a da contur verbal inefabilului și imponderabilului „etern feminin”, de a transcrie frumusețea cu ajutorul imperfectelor mijloace poetice: „Te-am îngropat în suflet și totuși slabii crieri / Nu pot să te-ajungă în versuri și descrieri. / Frumusețea ta divină, nemaigândită, sfântă / Ar fi cerut o arfă puternică, ce-ncântă; / Cu flori stereotipe, cu raze, diamante, / Nu pot să scriu frumusețea cea vrednică de Dante” (*Icoană și privaz*).

Dacă în poemele erotice din tinerețe se poate constata, așadar, o marcată reprezentare non-figurativă a prezenței feminine, ale cărei date sunt stilizate până la estomparea accidentalului și ridicarea trăsăturilor la cadre generice, esențiale, în idile profilul femeii capătă determinații mai numeroase, își precizează cu mai mare pregnanță contururile, se umanizează, cade din precedentul cer platonician în coordonatele trăirii terestre. (Modalități de *i-realizare* a siluetei feminine există însă și aici, *invocația* fiind cea mai reprezentativă din acest punct de vedere. Finalitățile estetice și funcțiile invocației vor fi discutate însă, pe larg, într-un alt subcapitol). În idile spațiul și timpul sunt de cele mai multe ori investite cu atribute sacrale, sunt coordonate ale ființei încărcate cu valențe simbolice. Iubirea este figurată în idile „ca un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a «stării de farmec» și a timpului echinoxial” (Ioana Em. Petrescu). Idila are, prin structura imaginativă și prin „scenariul” liric tipic, o foarte limpede formă de „poveste”. Frecvent, intrarea în „poveste” (i.e. în *poem*) coincide cu pătrunderea cuplului într-un spațiu mitic (pădure, luminiș etc.) caracterizat prin armonie și configurare

cosmotică, printr-un ritm cvasi-muzical în care vraja melodică se suprapune, potențându-l, mirajului iubirii: „Pe cărări pierdute-n vale/
Merge-n codri fără' de capăt, / Când a serei raze roșii/ Asfințind din
ceruri scapăt. // Umbra-n codri ici și colo/ Fulgerează de lumină... / Ea
trecea prin frunze-n freamăt/ Și prin murmur de albine; // În mijloc
de codru-ajunse/ Lângă teiul nalt și vechi, / Unde izvorul cel de vrajă/
Sună dulce în urechi” (*Făt-Frumos din tei*).

Spațiul și timpul se înscriu aici pe coordonate mitice, iubirea își desfășoară scenariul într-un spațio-timp sacru ale cărui dimensiuni converg, sunt atrase spre un element cu funcție clară de *axis mundi* („teiul nalt și vechi” etc.). Spațiul nu mai este aici eterogen, determinat și măsurabil, discontinuu în virtutea unor legi fizice, a unor constante geografice, el câștigă omogenitate și unitate, e investit cu o certă autodeterminare, cu atribute cosmotice. La fel, timpul își pierde caracterul „istoric”, punctiform, discontinuu și ireversibil, căpătând accente mitice, el e circular, etern, „mereu egal cu el însuși, nu se schimbă și nu se epuizează” (Mircea Eliade).

Cel mai ilustrativ poem pentru verificarea atributelor mitico-sacrale ale spațiului și timpului în care se configurează idilele este, poate, *Sara pe deal*. Dealul deține aici, în mod clar, o funcție de *axis mundi*, de punct de convergență, de mijloc de comunicare între terestru și celest, efemer și transcendent, profan și sacru. *Dealul și sara* (moment al reiterării genezei, repetiție a cosmogoniei – fapt probat de numeroasele referințe și echivalențe ale actului/ momentului genezic: „scapără”, „izvorând”, „se nasc”) sunt de fapt nucleele mitice spațio-temporale care centrează reperele realității încadrate liric, încercând deopotrivă gestică erotică și poemul ca atare cu conotații sacrale și mitice evidente. Elocventă ni se pare în acest poem și aglomerarea obiectelor, sugestia de haos și de indistinție, de acumulare a imaginilor și de fluidizare a viziunii, în același timp. Acumularea, aglomerarea obiectuală și fluiditatea pot fi evidențiate și dacă facem o sumară descriere statistică a substantivelor – indice al obiectualității – și verbelor – ce fluidizează și dinamizează spațiul și timpul poemului. Să luăm în considerare, de pildă, prima strofă. Există aici un total de zece substantive, din care opt „concrete” și două „abstracte” și șase verbe. Putem deduce, din această, nu cu totul inutilă, poate, dar sumară statistică, faptul că spațio-timpul care se configurează în poem e unul haotic, indistinct, un spațiu și un timp

pregenezic ce precede și favorizează cosmogonia, regenerarea spațială și temporală. Există în poem un spațiu caracterizat de o evidentă plenitudine, plin de obiecte și un timp indistinct, circular, ce precede renașterea lumii, întoarcerea, coincidența cu *illud tempus*. Și dacă „participând la ritualul «sfârșitului lumii» și la recrearea sa omul devenea contemporan cu *illud tempus*, deci se năștea din nou” (Mircea Eliade), putem considera că ritualul iubirii, desfășurat în acest spațiu și timp încărcat cu conotații mitice reprezintă un fel de renaștere, o schimbare la față, o transfigurare a celor doi protagoniști ai cuplului aflați sub zodia erosului. Genezei cosmice, reiterării cosmogoniei îi corespunde, într-o mișcare simetrică, iluminarea, renașterea ontică provocată de sentimentul iubirii ce deplasează ființa eroilor dinspre periferie spre esența ei, spre acel *axis mundi* existențial care dă seama de cele mai intime tresăriri și reacții ale eului: „Îmbrățișați noi vom ședea la tulpină, / Fruntea-mi de foc pe-ai tăi sâni se înclină, / Ce-alături cresc dulci și rotunzi ca și rodii – / Stelele-n cer mișcă auritele zodii”.

Se poate remarca, astfel, un paralelism perfect între sacralitatea iubirii întemeietoare, patetice și extatice și natura primordială ce-și răsfrânge în sufletele îndrăgostiților vraja și armonia cosmică. Pe de altă parte, dacă în creațiile de tinerețe sacralitatea figurării femeii era rezultatul stilizării hieratice a trăsăturilor ei, aici, în idile, natura, prin attributele sale mitico-sacrale este aceea care contaminează gesticulația erotică și, implicit, femeia cu accente ale atemporalului hieratizant.

Se poate, de altfel, observa că în spațiul idilelor sentimentul este situat în spațiul vag al *dorinței*, iubirea nu își precizează cu prea mare acuitate obiectul, se păstrează în stare latentă, amorfă. Această stare a virtualității sentimentului corespunde, sub aspect temporal, viitorului, ca pură potențialitate, ca iminență și sugestie temporală prin excelență, niciodată tradusă în act. În această ordine, nu un obiect solicită dorința, își impune acesteia elocvența autoritară, ci dorința pornește în căutarea unui obiect cu care să intre în consonanță, pe care să-l circumscrie afectiv. Idilele se modulează, din acest motiv, cu precădere în registrul invocației, cu accentul așezat pe *emisia* și nu atât pe *receptarea* mesajului erotic. S-ar părea chiar că destinatarul mesajului e creat tocmai de acest mesaj, ființa feminină întrupându-se pe măsură ce se articulează invocația, fiind așadar emanația acestei

invocații a cărei forță de iradiere își creează „destinatarul”, „corporalizând” prin sugestii verbale profilul feminin. Faptul acesta amintește fără îndoială invocațiile și incantațiile magice, în care unui obiect sau unei ființe îi este reclamată prezența prin articularea în verb, prin circumscrierea în energiile semantice ale *logosului*.

O conformație cu totul distinctă capătă sentimentul erotic în poeziile de factură elegiacă, unde spontaneitatea și trăirea nemediată a sentimentului, care erau ilustrative în spațiul idilelor, interferează acum cu accente ale lucidității, sentimentul fiind oarecum geometrizat, precizat cu o anume acuitate, articulat cu o mai mare pregnanță.

În elegii are loc totodată și o schimbare de sens temporal. Dacă în idile experiența erotică, precum și prezența feminină, erau *invocate*, ele situându-se într-un viitor fără determinații precise, în elegii acestea sunt *evocate*, prin intermediul amintirii care caută în van să recupereze un trecut irevocabil, să retranscrie vârsta privilegiată a dragostei. Tocmai această neputință a amintirii de a suprima distanța temporală dintre cei doi protagoniști (și în idile există o distanță temporală, aceea e, însă, îndreptată spre viitor, proiectată în nedefinitul a ceea ce încă nu s-a petrecut), tocmai această imposibilitate a revitalizării și recuperării fără rest a trecutului induce elegiilor tonalitatea surdinizată, nostalgică, ce imprimă amintirii dureroase o anumită muzicalitate și armonie. Poetul pare a repudia, aici, intervenția rațiunii, a gândirii, în acest spațiu eminamente afectiv al evocării, geometria conceptelor constituind un fel de „bruiaj” ce ascunde, disimulează sau chiar obturează accesul eului la puritatea rememorării care restaurează clipele privilegiate ale iubirii întrevăzute mereu ca un eden pierdut. Dimpotrivă, „cântul”, „visarea”, „povestea” sunt căile de acces cele mai eficiente, în ordine ontologică și gnoseologică, spre trecut, melodia senzațiilor (un fel de proustianism *avant la lettre*) fiind în mult mai mare măsură capabilă să recupereze trecutul decât demersul rațional, reflexul conceptual care geometrizează senzațiile, reducându-le la schemă, la eleatismul ideii: „Când însuși glasul gândurilor tace, / Mă-ngână cântul unei dulci evlavii, / Atunci te chem; chemarea-mi ascultă-vei? / Din neguri reci plutind te vei desface? / Puterea nopții blând însenina-vei / Cu ochii mari și purtători de pace? / Răsai din umbra vremilor încoace / Ca să te văd venind – ca-n vis, așa vii!”

„Evlavia” rememorative a poetului are o dublă funcție: pe de o

parte ea are darul de a sacraliza fiiița feminină investită cu attribute ale depărtării, situată într-un fel de halou temporal și, pe de alta, de a aduce din acel trecut imemorial în care se află zăgăzuit „timpul iubirii” ecouri ale acelor gesturi arhetipale, în care galanteria se resoarbe în hieratism: „Cobori încet... aproape, mai aproape, / Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față, / A ta iubire c-un suspin arat-o, / Cu geana ta m-atinge peste pleoape / Să simt fiorii străngerii în brațe, / Pe veci pierdut-o, vecinic adorato!” (*Când însuși glasul...*).

Nu de puține ori, distanța dintre prezent și trecut capătă proporții incomensurabile, separația pare să acumuleze dimensiuni din ce în ce mai mari, ca în *De câte ori, iubito...* („De câte ori, iubito de noi mi-aduc aminte / Oceanul cel de gheață mi-apare dinainte” sau „Suntem tot mai departe deolaltă amândoi”). Acestei încercări de a resuscita iubirea consumată prin intermediul amintirii i se asociază un acut sentiment de regret, o nostalgie care investește vârsta dragostei cu attribute idealizante, sublimând imaginea feminină până la circumscrierea ei în conturul hieratizant al cadrului icoanei („Și-o să-mi rănai ca o icoană”) în trăsături desenate grațios, botticellian, ca în *Atât de fragedă...* unde impresia dominantă pe care o sugerează versurile e de lipsă de corporalitate, de sustragere tiraniei constrângătoare a timpului fizic și a spațiului profan, de imponderabil și diafanitate: „Abia atingi covorul moale, / Mătasea sună sub picior / Și de la creștet pân’ la poale / Plutești ca visul de ușor. / Din încrețirea lungii rochii / Rănai ca marmura în loc – / S-atârână sufletu-mi de ochii / Cei plini de lacrimi și noroc (...”).

Un efect al mai apăsatei impresii de inserție a lucidității în cadrul elegiilor este și refuncționalizarea invocației, care își modifică aici finalitatea, ea încetând să mai fie chemare tentatoare, celebrare a unei figuri feminine ideale și constituindu-se acum într-o admonestare fără echivoc a femeii care nu se arată la înălțimea exigențelor iubirii adoratoare a bărbatului. Revelatoare pentru acest aliaj între idealizare și deziluzie abulică, între idilizare și demitizare ni se pare poezia *Pe aceeași ulicioară*, care cuprinde, în proporții variabile caracteristici elegiace și elemente de idilă. Aici, în acest spațiu tranzitoriu, care circumscrie două atitudini antinomice față de iubire, elementele care dau expresie unei plasticizări în registrul inefabilului a prezenței feminine („Ah, subțire și gingașă, / Tu pășeai încet, încet / Dulce îmi veneai în umbra / Tăinuitului boschet”) se intersectează cu tonuri de

satiră vehementă, care încercuiesc „eternul feminin” în cadrele lucidității, explicându-l, demontându-i resorturile și lipsindu-l, în acest fel, de inefabil, de sugestia sacralității: „Și în farmecul vieții-mi/ Nu știam că-i tot aceea/ De te razimi de o umbră/ Sau de crezi ce-a zis femeia”.

Această fuziune între spontaneitatea trăirii necenzurate a sentimentului iubirii și reconsiderarea lui lucidă din perspectiva vocii rațiunii induc poeziei citate (și multor altor elegii, de altfel), o anumită tensiune semantică interioară, o importantă doză de neîmplinire a aspirației erotice, care se păstrează mereu în stadiul virtualității, lipsită de posibilitatea realizării, ca în versurile finale din *Atât de fragedă...* „Ș-o să-mi ră sai ca o icoană, / A pururi verginei Marii/ Pe capul tău purtând coroană/ Unde te duci? Când o să vii?”

Intrând în registrul satirelor, sentimentul erotic capătă expresia sa cea mai prozaizată, cea mai lipsită de orice aură a transcendenței. Dezidealizarea este aici desăvârșită, pentru că vocea rațiunii, a lucidității e cea care relativizează absolutul erosului, îl sustrage oricărui mister, îl aduce la lumina zilei, redimensionându-l din perspectiva terestrului și umanului. În perimetrul acestor creații în care verva polemică și sarcasmul înlocuiesc tonul reținut și amprenta hieratizantă, inconsistența și amorful trăirii se precipită, sentimentul nu se mai consumă în invocații evanescente, ci este configurat cu mai multă pregnanță, la fel cum profilul feminin capătă atributele prezenței fizice, evidențele apropierii. Satirele eminesciene nu mai celebrează femeia (adeseori percepută ca absență, ca gol dureros și mult mai rar înfățișată ca prezență), ci sancționează refuzul acesteia „de a se lăsa gândită, ceea ce echivalează cu un involuntar refuz de a exista” (Ioana Em. Petrescu). În aceeași ordine, timpul satirelor nu mai este unul investit cu atributele sacralității, nu mai stă așezat sub emblema mitului, ci este un timp istoric, discontinuu, un timp ce atrage după sine dezabuzarea rațională și în care femeia este redusă la scara cotidianului iar mecanismul iubirii e descompus, prin prisma lucidității și scepticismului, în mișcări afective primare, supuse apoi judecății și observației critic-satirice.

Din aceste motive se poate releva aici o pronunțată detașare a eului liric față de eros, o dezimplicare a acestuia, necesară tocmai observării critice a sentimentului, care nu mai este privit sub specia metafizicului și a sugestiei sacralității, ci este transferat, dimpotrivă, în

sfera fenomenalității și a banalului, transcris, cu alte cuvinte, ca fatalitate a instinctului ținând de imperativele speciei umane și nu de acelea ale vreunei dimensiuni ideale, de ordinea metafizicului.

În acest fel, sentimentul iubirii se dezagregă progresiv, măcinat de morbul ironiei și al scepticismului: „Așadar, când plin de visuri, urmărești vreo femeie, / Pe când luna, scut de aur, strălucește prin alee / Și pătează umbra verde cu fantasticele-i dungi: / Nu uita că doamna are minte scurtă, haine lungi” etc. (*Scrisoarea V*).

În *Scrisoarea IV* impulsul demitizant este atât de evident, încât sentimentul iubirii e redus la relieful frust al instinctului, poetul explicând avaturile afective ale îndrăgostiților doar prin vocea imperativă a speciei care controlează voința și dorința protagoniștilor ritualului erotic: „Să sfințești cu mii de lacrimi un instinct atât de van, / Ce le-abate și la păsări de vreo două ori pe an? / Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră, el trăiește, / El cu gura voastră râde, else-ncântă, el șoptește, / Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg; / Vecinic este numai râul: râul este Demiurg / Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni! / Nu simțiți că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni? / Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură? / Că e leagăn unor viețe ce semințe sunt de ură?”

Sentimentul erotic eminescian se păstrează, dacă-l privim ca totalitate iar nu prin prisma vreunuia dintre avaturile lui, într-o stare mai degrabă virtuală, de tensiune niciodată realizată, fapt pe care-l ilustrează frecvența atâtor mijloace de i-realizare a prezenței feminine, precum și situarea femeii – și a iubirii – mai puțin în prezentul istoric și mai degrabă într-un prezent atemporal, mitic, în trecut sau în viitor.

Am putut observa, așadar, că iubirea se înscrie pe coordonatele unui timp anistoric, un timp benefic, ocrotitor, ce oferă protecție cuplului erotic. Timpul istoric, discontinuu, malefic, intervine atunci când mirajul iubirii se destramă, când impulsul idealizant (și i-realizant) al bărbatului nu mai are corespondent în farmecul „eternului feminin”, farmec ce se traduce acum în platitudine și conformism, femeia nemaifiind percepută ca fiind de proveniență divină, consubstanțială cu sferile cerești, ci ca un simplu exemplar al unei specii controlate de Voința inexorabilă. În altă ordine, dacă vom considera ca punct de reper timpul prezent al scrierii (*al mărturisirii*) vom observa că *timpul iubirii* se situează fie în viitor, fie în trecut,

având, și într-un caz și în altul, un grad relativ ridicat de i-realizare, de virtualitate, de refuz al actului și refugiu în imaginarul timpului (viitor sau trecut).

Erosul eminescian în două ipostaze lirice

Fizionomia erosului eminescian, de o mare complexitate, de altfel, pune în ecuație, pe de o parte, aspirația erotică și, pe de altă parte, considerarea lucidă a acestei aspirații ale cărei dimensiuni sunt mereu reajustate sub impulsul rațiunii, al lucidității. Există, în acest sens, în poezia erotică eminesciană două instanțe, sau, mai degrabă, două voci; una dintre ele exprimă, enunță sentimentul iubirii (*vocea erotică*), iar cealaltă „supraveghează” sentimentul erotic, constituindu-se în ceea ce vom numi *vocea metaerotică*. Aceasta din urmă se referă la iubire, nu o exprimă, o luminează din exterior, nu o enunță în apodictica mișcare a sentimentului suficient sieși, autotelic.

Vocea erotică prinde un relief pregnant pe fundalul idilelor și al elegiilor, cu precizarea că elegiile conțin și accente metaerotice destul de semnificative. În idile mai cu seamă sugestia participării eului liric la ceremonialul iubirii are o mai mare pregnanță, poeziile de acest gen oferind o mai susținută impresie de împlinire a erosului. Din această perspectivă, ceea ce s-a numit „titanismul naturist” al lui Eminescu este într-o foarte limpede conexiune cu vocea erotică ce-și modulează inflexiunile în spațiul idilelor. Vocea erotică are așadar că note distinctive nu doar spontaneitatea simțirii, a trăirilor și a rostirii poetice, ci și un anumit patos ce indică dominarea într-o mai semnificativă măsură a eului liric de obiectul pasiunii sale, care-i interzice acestuia cea mai mică cenzură dictată de exigențele lucidității.

În idile sentimentul erotic se situează, după cum se știe, în stadiul vag al *dorinței* în care iubirea nu își precizează cu acuitate obiectul, ci se păstrează, oarecum, într-o stare amorfă, latentă. Această stare de nedeterminare este una caracteristică vârstei adolescente a iubirii, când nu un obiect solicită dorința, ci aceasta din urmă pornește în căutarea unui obiect cu care să intre în consonanță, de care să dispună. Idilele se modulează astfel cu precădere în registrul invocației, cu accentul deplasat pe *emisia* și nu atât pe receptarea mesajului erotic ce pare a-și fi suficient sieși.

Frecvența și ponderea semnificativă a invocațiilor, care se configurează în marea lor majoritate în regimul timpului viitor, aduce

indicații nu doar în ceea ce privește natura emisiei lirice, ci și asupra raportului dintre subiectul emițător al invocației și obiectul acesteia, raport în care e ușor de observat preponderența subiectului emițător. Cât despre obiectul invocației, acesta suferă, într-o mai mică sau mai mare măsură un vizibil proces de disoluție, prezența lui fiind mai curând insinuată decât figurată în regim al „referențialității”. Prezența feminină (care are, în idile, de cele mai multe ori, rol de receptor sau „destinatar” al invocației) e lipsită de pondere materială, e aluzivă până la reducerea sublimată a trăsăturilor ei la condiția de imagine ideală, la statutul unei idei fără determinații corporale, ori chiar până la absența ei, caz în care emisia invocatoare este privată de receptorul pe care îl vizează. S-ar părea chiar, uneori, că „destinatarul” mesajului erotic este creat tocmai de acest mesaj, ființa feminină întrupându-se pe măsură ce se articulează invocația care i se adresează. Femeia este, foarte adesea, subordonată eului liric ce produce invocația, ea este chiar emanația acestei invocații a cărei forță de iradiere își creează „destinatarul”. Acest proces este evident și atunci când invocația este emisă de o voce feminină, căci, și acum, „imperialismul” emițătorului invocației își desfășoară implacabil mecanismul, precizând determinațiile prezenței feminine și diminuând concomitent în mod substanțial trăsăturile bărbatului – ce are rolul „destinatarului” invocației. În *Floare albastră*, de exemplu, prezența feminină își sporește ponderea figurativă, primind determinații corporale extrem de precise („roșie ca mărul”, „de-aur părul” etc.) datorate tocmai statutului ei de emițător al invocației. Vocea erotică, aceea care enunță sentimentul iubirii este recurentă și în alte poeme ce nu aparțin teritoriului propriu-zis al idilelor, ca *înger de pază*, *Noaptea* etc.

Spațiul elegiilor se bucură, din punctul nostru de vedere, de un regim special, de o conformație distinctă ce nu se dezvăluie ca o conciliere a vocii erotice cu vocea metaerotică, emisia erosului nemaipăstrându-se, acum, în spontaneitatea necenzurată care era ilustrativă în idile, ci conținând, mai degrabă, în chiar articularea ei o anumită distanță, un oarecare recul ce provine, fără îndoială, din ponderea mult mai însemnată a exercițiului lucidității.

Spre deosebire de vocea erotică din idile (care preceda experiența dragostei, situată într-un viitor fără repere precise), aceea care dă contur modulării elegiace a sentimentului *urmează* experienței erotice. Tonul elegiilor este surdinizat, nostalgic, trăirile sunt

vaporoase, lipsite de contururi psihologice ferme, iar disonanțele, câte sunt, se estompează până la stadiul unei muzicalități diafane, inflexiunile elegiace purtând pecetea amintirii dureroase, a iubirii consumate într-un trecut irevocabil, imposibil de recuperat prin intermediul rememorării, al cărei efort anamnetic se dovedește incapabil să retranscrie dimensiunile vârstei edenice a dragostei, să redea cu fidelitate conturul femeii iubite.

Se poate observa, pe de altă parte, că distanța dintre prezent și trecut capătă proporții colosale, separația acumulând dimensiuni din ce în ce mai mari, ca în poezia *De câte ori, iubito...* („De câte ori, iubito de noi mi-aduc aminte/ Oceanul cel de gheață mi-apare înaintea” sau „Suntem tot mai departe deolaltă amândoi”). În aceeași poezie se poate remarca și o postulare diferită a *amintirii* și a *eului* care o resimte: în vreme ce amintirea se menține circumscrisă unui moment auroral perpetuu, cu atributele eternului (fapt care o înscrie în repere mitico-sacrale), eul resimte acut trecerea timpului ce-l îndepărtează progresiv de momentul originar (și de momentul iubirii de asemenea) și îl proiectează într-un necuprins și nedeterminat viitor („Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț/ Când tu te pierzi în zarea eternei dimineți”). În astfel de momente, aura „eternului feminin” se precizează tot mai mult; chipul femeii iubite capătă un aspect hieratic, iar prezența ei se conservă într-un fel de prezent etern, e fixată în chihlimbarul afectiv al memoriei eului liric.

Relevantă în numeroase elegii pare a fi încercarea de a recupera iubirea trecută prin filtrul amintirii, încercare căreia i se asociază un acut sentiment de regret, o nostalgie care investește vârsta dragostei cu atribute idealizante, sublimând imaginea feminină până la circumscrierea ei cadrului icoanei („Și-o să-mi răsați ca o icoană”) în trăsături stilizate grațios, botticellian, ca în *Atât de fragedă...* unde mișcarea de plutire, starea de levitație conferă sugestii de grație angelică, de imponderabil și de punere în paranteză a corporalității.

Există, desigur, în poezia eminesciană de dragoste și poeme care conțin, în mod mai mult sau mai puțin explicit, o sinteză a vocii erotice și a celei metaerotice, precum în *Atât de fragedă... Sonete, Luceafărul* etc. Din fuziunea acestor două voci – una a aspirației sau iluziei, alta a lucidității și scepticismului – voci care își împrumută una alteia inflexiunile, se generează sentimentul neîmplinirii, eșecul aspirației erotice, atât de specific liricii eminesciene. În aceste poezii, iluzia

eșuează în deziluzie, idealul se confruntă cu realul care îi pune limite sau îl neantizează, într-un subtil, dar nu mai puțin dramatic sistem de vase comunicante în care iubirea este, concomitent, enunțată și supravegheată critic aproape în același timp, în proporții ce mențin echilibrul celor două voci.

Drept exemplu ne servește, cu suficientă îndreptățire, poezia *Atât de fragedă...* în care dozajul celor două voci pare marcat cu suficientă rigoare, proporțiile erosului fiind în mod sugestiv ajustate de inserția unor accente critice ce se insinuează în fibra textului poetic. *Atât de fragedă...* are de fapt o dublă postulare, idilică și elegiacă în același timp. Prima parte a poeziei are foarte evidente accente de idilă, profilul ființei feminine fiind stilizat în registrul sublimului și al grațiosului hieratic; aici, mersul se preschimbă în levitație, femeia nu mai are atributele corporalității, fiind atrasă de forța de gravitație a vocii erotice care diafanizează contururile figurii feminine și transferă realul în imaginar, în spațiul de imponderabil și idealizare al visului, surdinizându-i reperele: „Abia atingi covorul moale / Mătasea sună sub picior / Și de la creștet pân' în poate / Plutești ca visul de ușor”. Partea a doua a poeziei deplasează în schimb accentele pe o considerare mai asumat lucidă a erosului, care iese din sfera inefabilului și sublimului, așezându-se sub exigențele raționalității, a ceea ce poate fi înțeles și determinat („Te duci și-am înțeles prea bine / Să nu mă țin de pasul tău / Pierdută vecinic pentru mine / Mireasa sufletului meu”).

Prezența unei atât de limpezi sinteze a celor două voci (erotică și metaerotică) în *Atât de fragedă...* induce poeziei tensiunea, nerezolvarea aspirației erotice, stare afectivă care este îndeajuns de transparentă în final. Eul liric își asumă aici datele nedeterminării, ale unei potențialități ce-și răsfrânge la infinit energiile ontologice în oglinzile visului și ale unui timp hieratizant („Și-o să-mi rănai ca o icoană / A pururi verginei Marii, / Pe capul tău purtând coroană - / Unde te duci? Când o să vii?”).

Dacă vocea erotică putea fi plasată sub spectrul de iradiere al unei vârste juvenile a iubirii, vârstă ce proiecta sentimentul erotic într-un viitor lipsit de repere definitiv plasticizate, vocea metaerotică își revendică apartenența la o altă vârstă, aceea a maturității. În creațiile ce sunt circumscrise vocii metaerotice, femeia primește determinații precise, care, pe de o parte, îi conferă „prezență”, pondere, iar, pe de altă parte, o deposează de haloul idealizant ce

facea imposibilă intervenția lucidității.

Spre deosebire de vocea erotică, ce își avea punctul de plecare în structura internă a erosului și corespundea într-o mult mai mare măsură evoluției organice a acestuia, vocea metaerotică nu mai e generată de vreo natură primară, „naturală” așa zicând, ci este o achiziție ulterioară, inflexiunile ei modulându-se atât în virtutea unei experiențe biografice, cât și datorită unor influențe culturale (Schopenhauer etc). E limpede, astfel, că vocea metaerotică nu se mai concretizează în invocații ce-și construiesc obiectul, dimpotrivă, ea circumscrie cu pregnanță un obiect care are atributele prezenței, evidențele apropierii. Într-un anumit sens, vocea metaerotică își de-construiește chiar obiectul, concretizându-i contururile prin exercițiul raționalității și chiar desacralizând sentimentul iubirii, relevându-i aspectul „profan”.

Expresia plenară a vocii metaerotice o aflăm în satire, unde detașarea față de eros este aproape completă iar accentele de critică lucidă, de relativizare ironică a erosului sunt dominante. Trăsăturile femeii sunt, în satire, desublimite, reconsiderate din perspectiva scepticismului, femeia însăși este redusă la scara cotidianului, în timp ce mecanismul inefabil al iubirii e demontat și supus unei critici minuțioase. S-ar putea afirma chiar că, în satire, Eminescu reconsideră metafizicul prin prisma mecanicului, a fizicului, prin această grilă orice mișcare aflându-și angrenajul depozat de aura transcendenței, trecut în sfera contingenței, a fenomenalului. Dezidealizarea se conjugă astfel cu o sporire a „referențialității” figurii feminine, ea fiind, în cele din urmă, motorul care pune în mișcare mecanismul satirilor și alimentează cu energie negatoare tonul vocii metaerotice.

Vase comunicante ale poeziei erotice eminesciene, vocea erotică și cea metaerotică se controlează reciproc, își dozează, una în funcție de cealaltă, proporțiile, păstrând astfel echilibrul dinamicii erosului eminescian care, în ansamblu și în esența lui, nu e nici total afirmativ, nici în întregime negator, nici decisiv triumf al sentimentului și nici definitivă dezintegrare a acestuia sub impulsul lucidității sceptice a impulsului satiric ori a raționalismului demitizant.

Mitul iubirii-pasiune și invocația că i-realizare

Am putut observa în precedentele noastre observații că momentul împlinirii sentimentului dragostei, al coincidenței între aspirație și realizare este foarte slab reprezentat în poezia erotică

eminesciană care e, în esența ei, una a nerealizării și neîmplinirii sentimentului iubirii, figurare pură a tensiunii erotice condamnate la nerezolvare și dezechilibru ontic.

În această ordine, a iubirii neîmplinite, pândită de spectrul distanței mereu reînnoite între eul poetic și obiectul aspirației sale erotice, se pot pune în lumină similitudini de esență și de structură între sentimentul erotic eminescian și mitul „iubirii-pasiune”, ilustrat de legătura amoroasă, ce a căpătat valoare de arhetip, dintre Tristan și Isolda, mit ale cărui principale linii semnificative vor fi integrate mai apoi, în configurări și modelări inedite, în poezia trubadurilor. „Cunoașterea prin suferință, scrie Denis de Rougement, este secretul mitului lui Tristan, iubirea-pasiune, neîmpărtășită și în același timp combătută, avidă de o fericire pe care o respinge, înălțată prin catastrofa sa – iubirea reciprocă nefericită”. Această iubire reciprocă, amenințată de neîmplinire, lipsită de atributele esențiale ale apropierii, alcătuită din fior extatic și nefericire sublimată, nu este „iubirea pentru celălalt așa cum este el în realitate. Ei se iubesc unul pe altul, dar fiecare îl iubește pe celălalt numai plecând *de la sine însuși*, nu de la celălalt. Nefericirea lor își are astfel originea într-o falsă reciprocitate, mască a unui dublu narcisism”.

În eposul tristanian, absolutul iubirii este reprezentat de *thanatos*; trebuie precizat că moartea avea darul de a îngroșa articulațiile tensiunii erotice la dimensiuni paroxistice, transformând sentimentul într-o expresie orgiastică a voinței de a trăi la modul dionisiac; elanul acesta dezlănțuit îi extrage pe cei doi protagoniști de sub tutela umanului, a disparității realului empiric, înserându-i într-o dimensiune transumană. Mitul iubirii-pasiune poate fi, astfel, rezumat, dacă-l reducem la liniile lui semantice esențiale, la scenariul său arhetipal, astfel: iubirea reciprocă (narcisism în dublă instanță, de altfel, în care propria imagine a bărbatului este prinsă în aparența contururilor feminine, figurile celor doi protagoniști având proprietăți speculare, adâncindu-se una în alta, așa cum două oglinzi puse față-n față se multiplică la infinit), iubire nefericită, însă, își află suprema împlinire doar în moarte, aceea care unifică în mod salutar disparitatea ființelor, rezolvând duplicitatea alterității într-o benefică unitate cu Totul, ridicând, cu alte cuvinte, în plan absolut relativitatea umanului.

Iubirea de acest tip nu este, pe de altă parte, una prin care

sentimentul și-ar istovi potențialitățile în împlinire, ci, dimpotrivă, una care se hrănește din fervoarea obstacolului mereu reînnoit, e o iubire ale cărei virtualități rămân mereu deschise, disponibile spre o țință în mișcare, ce nu se subordonează aspirației, o iubire care, s-ar spune, își conține în însuși mirajul înșelător al apropierii obstacolul.

Și în lirica eminesciană sentimentul iubirii este amenințat de o fundamentală neîmplinire, rămânând mai degrabă la stadiul de aspirație care caută în van să atingă o țință ce se îndepărtează progresiv și care se situează, s-ar zice, în planul absolutului. În acest fel, figura feminină are, chiar atunci când spațial și temporal este plasată în plan apropiat, atribute ale depărtării spațio-temporale (răceala mâinilor, glasul stins etc.) ce sunt tot atâtea modalități de i-realizare a prezenței feminine, de abstractizare, oarecum, a trăirii. Nu întâmplător, Ioana Em. Petrescu, și nu numai ea, observă că femeia apare, în unele poeme „ca o prezență ce reflectă, delimitează și definește prin reflectare ființa celuilalt”.

Eul poetic se regăsese astfel, mereu, cu fervoare narcisiacă neobosită, în oglinda chipului feminin, iubita ia chipul bărbatului, trăiește prin acesta, la fel cum Tristan iubea în Isolda o imagine făurită de el, propria lui imagine actualizată în substanța altui corp. Obstacolele care minează împlinirea sentimentului iubirii (alimentând, de fapt, tensiunea erotică ce nu riscă niciodată să se destindă) sunt, la Eminescu, fie proveniența diferită, natura distinctă (sau opusă) a celor doi protagoniști, fie vocația existențială diferită a lor. În *Luceafărul*, neîmplinirea erotică (Hyperion-Cătălina) are ca sursă incompatibilitatea organică a celor doi, în timp ce în alte poeme neîmplinirea se datorează vocației lor ontologice diferite (în *Floare albastră*, de pildă, bărbatul aparține imaginarului, depărtării fantastice, planului absolut, în timp ce vocea tentatoare feminină conține valențele apropierii, ale trăirii imediate, instinctuale).

Mitul *iubirii-pasiune* poate fi relevat în poezia eminesciană și printr-un element de structură în esența lui trubaduresc, ce se bucură de o semnificativă frecvență în creația de acest gen a lui Eminescu: invocația, implorația adresată unei Donna angelicate, ale cărei trăsături, sublimite până la rafinament botticellian, prind contururi hieratice de icoană. Invocația are același statut, o finalitate identică și o natură similară evocării; este o evocare întoarsă, cu contururi și sensuri schimbate. Diferența între cele două modalități de idealizare

(sau de *i-realizare*) a chipului feminin rezidă în regimul temporal de care se lasă circumscrise: dacă invocarea este tutelată de registrul temporal al viitorului, în schimb, evocarea celebrează trecutul. În acest fel, evocarea se transformă într-o invocare de semn contrar, inversată, o invocație întoarsă spre trecut, spre un eveniment consumat, a cărui conformație tentează să o resuscite prin exorcismul amintirii. Ambele tehnici poetice (invocare/ evocare) cheamă la existență, incită, într-un spațiu al imaginarului prezența ideală a femeii; ele sunt, în esența lor, configurații ale unui timp *i-realizat* (și *i-realizant*), expresii ale unui timp în care realul nu există încă (sau nu *mai* există) dar este invitat la ființare. În astfel de poeme, nu o realitate cu contururi spațio-temporale bine precizate este celebrată, ci, mai curând, iminența unei realități nenăscute încă, posibilul ei ineputabil, imaginarul ei, provizoria și intermitenta ei mișcare *spre* ființă. E un timp, acesta al invocației sau al evocării, de nesiguranță ontologică, de dezechilibru și tranziție, de trăire crepusculară și aurorală în același timp, în care ființa nu există, ci e invocată sau evocată să existe. E un timp în care lucrurile nu sunt percepute ca prezențe bine definite, ci doar ca sugestii de realitate, mereu *in statu nascendi*, pure revelații ale iminenței ființelor, virtualități ale unor resurrecții, embleme ale unor potențiale epifanii cu caracter cvasisacral.

Cele două modalități de *i-realizare* se află astfel *a mi-chemin* între prezent și posibil, între nediferențierea virtuală a proiectului și realizarea efectivă; lucrurile pe care le desemnează ele nu *sunt* încă, dar *stau să fie*, pentru că invocarea și evocarea nu realizează, ci *i-realizează*, nu sunt tehnici figurative, ci, mai degrabă, des-figurative. Femeia invocată sau evocată nu mai are prezență, linii definite, contururi bine precizate. Proiectată fiind în trecut sau în viitor, ea e o prezență eufemizată, un chip *posibil* sau un prototip confecționat de dorință mai mult decât un tip furnizat de realitate. În acest fel, femeia își pierde prezența sa apodictică, elocvența existențială sau relieful uman, dobândind în schimb o aură transcendentă, anumite trăsături simili-sacrale ce o plasează într-un plan transcendent, deasupra mulțimii de chipuri stereotipe. Ea devine, pe de altă parte, o *reprezentare generică* (în sensul că își pierde datele particulare, este depozitată de accidentalul detaliilor, al semnelor distinctive, se transformă în arhetip) și *individualizată* (pentru că este scoasă din uniformizarea vieții anonime, a realului empiric, dominat de anomie).

În astfel de poeme, poziția bărbatului este vădit (sau jucat?) subalternă, iubirea consumându-și inflexiunile în adorație cvasi-mistică.

Astfel de structuri, în care invocația are o pondere funcțională însemnată, parcurg traiectul întregii evoluții poetice a lui Eminescu, de la *Amorul unei marmore* sau *Venere și Madonă*, până la invocația modulată pe fundal naturist în idile și la dezintegrarea sau refuncționalizarea ei în unele elegii sau satire, unde invocația își pierde valoarea benefică, funcția pozitivă, căpătând conotații negative, prin care ea nu mai invită ființa iubită la prezență, ci îi refuză prezența, ca în *S-a dus amorul...*

Poezia care posedă cele mai elocvente accente ale mitului iubirii-pasiune este, poate, *Iubind în taină...* în care sentimentul dragostei este figurat ca voluptate dureroasă inexplicabilă și inexprimabilă, e pus sub pecetea suferinței și a morții. După cum sesiza Denis de Rougemont, ritualului erotic pasional-trubaduresc îi aparține, ca element structural esențial, neexprimarea dragostei, păstrarea tainei („Iubind în taină am păstrat tăcerea”), ce se însoțește cu un alt element constitutiv al iubirii-pasiune, durerea și insașietatea perpetuă ca expresie a fatalității erosului: „Iubind în taină am păstrat tăcere, / Gândind că astfel o să-ți placă ție, / Căci în priviri citeam o vecinicie / De-ucigătoare visuri de plăcere. // Dar nu mai pot. A dorului tărie / Cuvinte dă duioaselor mistere, / Vreau să mă-nec de dulcea-nvăpăiere / A celui suflet, ce pe-al meu îl știe. // Nu vezi că gura-mi arsă e de sete / Și-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi / Copila mea cu lungi și blonde plete?”

În acest fel, poezia eminesciană nu este altceva decât o succesiune de pulsuni *apropiat / depărtat* (în alternanță, dar și în coexistență), între care își găsește expresie sentimentul eminescian al ființei, împărțită între relativ și absolut, livrată în egală măsură aspirației titaniene și renunțării sceptice. Erosul are, la Eminescu, pe lângă valențe ale irealizării, în conjuncție cu aceste valențe, de fapt, și manifeste conotații thanatice; ca și în mitul tristianian, Erosul se contopește cu Thanatos, în dimensiunile tensionate ale acestei dialectici aflându-și expresia transgresarea diferenței specifice dintre cei doi poli ai ritualului erotic pe care-i înserează în genul proxim al aceleiași definiții a iubirii ca fatalitate a suferinței și a morții. Aspirația erotică este, la Eminescu, și o aspirație spre neființă, spre „repaus”,

spre spațiul nedefinit, nelimitat, al increatului. Or, moartea, neantul presupun ieșirea din timp, înscrierea pe coordonatele unei temporalități deșărmurite. Prin moarte, eroii aspiră la eliberarea de fatalitatea spațio-temporală, eliberare ce îi sustrage normelor relativității terestre, empirice, facilitându-le accesul la un teritoriu transuman, situat în domeniul absolutului, al idealului temporal și spațial. Prin Moarte se efectuează, de altfel, și întoarcerea în Natură, solidarizarea cu forțele genezice ale armoniei primordiale, unirea cu stihiiile, fapt relevat și de Edgar Papu: „Doar situarea poetului în depărtare va permite, prin intermediul cuplului Amor/ Mors, acea îmbrățișare cu natura”.

Pe de altă parte, valențe thanatice foarte pronunțate amorsează sentimentului iubirii și acel „farmec dureros” care este, în expresia lui Tudor Vianu, „un cod metafizic, aspirația de a ieși din forma mărginită și proprie, năzuința de a realiza scopul ultim al voluptății, posesiunea infinită și, totodată, dar amestecată cu durerea că această năzuință nu poate fi îndeplinită niciodată”. Se poate observa cu ușurință apropierea (și aproape echivalarea) structurală și funcțională dintre mitul iubirii-pasiune și „farmecul dureros”, atât de caracteristic poeziei lui Eminescu.

Amândouă aceste reprezentări sunt marcate de prezența suferinței, de insinuarea „bolii” erotice, după cum ele sunt figurate și sub aspectul aspirației neconsumate în prezent și efemer, neconvertite în act, păstrate în vagul posibilului și având, cu alte cuvinte, vigoarea ineșuizabilă a virtualului. Se poate afirma, astfel, cu suficientă tranșanță, că accentele pasionale există, în expresii și conformații diverse, ele nu pot fi eludate, putând fi reliefate atât în planul expresiei lirice („farmecul dureros”, cu toate derivațiile și determinările lui), cât și în planul atitudinii lirice (invocația ca tehnică a i-realizării, figurația ceremonial-erotică, cu galanterii manieriste, din *Pajul Cupidon* sau *Făt-Frumos din tei*, tehnica obstacolului, narcisismul erotic etc.). În același timp, se poate constata modul în care, treptat, pe măsură ce expresiile timpului sunt tot mai dominate de raționalitate, accentele pasionale pierd din pondere și intensitate, iar mitul iubirii-pasiune se dezagregă definitiv sub impulsul noii vârste în care se află înscris eul poetic, vârsta rațiunii sceptice, a unei necruțătoare apetențe analitice care demontează mecanismul inefabil al sentimentului dragostei.

Utopia insulei sau timpul paradiziac

Scrisoarea lui Eutanasius din capitolul III al nuvelei *Cezara* cuprinde, după expresia lui Mircea Eliade „cea mai desăvârșită viziune paradiziacă din literatura românească” (Mircea Eliade): „Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părțile de stânci nepătrunse, care stau ca un zid dinspre mare, astfel încât suflet de om nu poate ști acest rai pământesc, unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este – o stâncă mișcătoare ce acoperă măiestru gura unei peșteri care duce până înăuntrul insulei. Astfel, cine nu pătrunde prin acea peșteră, crede că această insulă este o grămadă de stânci sterpe înălțate în mare, fără vegetație și fără viață. Dar cum este insula? De jur-împrejur stau stâncile urieșești de granit ca niște păzitori negri, pe când valea insulei, adâncă și desigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori, de vițe sălbatice, de ierburi înalte și mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Și deasupra păturii afânate de lume vegetală se mișcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcați în catifea, fluturii albaștri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurând lumina soarelui (...). În mijlocul văii e un lac, care apare negru de oglindirea stuhului, ierbăriei și a răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocale. În acea dumbravă este peștera, ce am prefăcut-o-n casă, și prisaca mea”.

E conturat aici un peisaj cu reflexe mitice, o geografie de aspect paradiziac, un spațiu edenic cu explicite referiri la cel biblic (cele „patru izvoare” trimit la cele patru fluvii ale Raiului – *Facerea*, 2, 10, „florăria” din insula cea mică e o, abia travestită, replică a „grădinii” din mijlocul Paradisului etc.). Insula, ca topos predilect al gândirii mitice, simbolizează „realitatea absolută, imutabilă, paradiziacă” (Mircea Eliade), după cum insula reală reprezintă creația, forma ce se precizează cu contururi nete în indistincția și amorful apelor ce-o înconjoară, aspect pe care îl observă și Mircea Eliade: „dacă apa – și îndeosebi apa oceanică – reprezintă în foarte multe tradiții haosul primordial dinainte de creație, *insula* simbolizează «manifestarea»”. În spațiul mitic, protector și centripet al insulei devenirea e abolită, iar agresiunea timpului nu mai e percepută de cei ajunși aici într-o vârstă preadamică. Timpul însuși încremenește în acest spațiu, se transformă într-un timp eleat, ce nu mai e animat de demonia mișcării, a curgerii neobosite ci, dimpotrivă, se închide în conturul propriei conformații monadice. O astfel de semnificație a opririi în loc a timpului o are

corpul lui Eutanasius ce se sustrage dezagregării, mineralizându-se, contopindu-se cu Natura, integrându-se în mișcarea veșnică a Cosmosului: „Simt că măduva mea devine pământ, că sângele meu e înghețat și fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc. Mă sting. Și nu rămâne decât urciul de lut, în care au ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pârâu; liane și flori de apă să înconjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi străteze părul și barba cu firele lor... și-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, «soarele», viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturii, dar să mă ferească de putrejunie. Astfel, cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrân rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată”.

Moartea nu e resimțită aici cu oroare, ca dispariție a ființei, ci cu beatitudine și extaz, ca o lepădare de individualitatea perisabilă și participare dionisiacă la viața frenetică a elementelor, la destinul, infinit ca întindere spațială, etern ca dezmarginire temporală, al Cosmosului. Astfel, Eutanasius trece, prin această translație panteistă, dintr-un timp imobil, paradiziac, ce nu cunoaște succesiunea și continuitatea, într-un timp cosmic, ce nu are margini, nu-și impune limitări, necuprins și lipsit de determinații precise.

O aceeași semnificație de renunțare la voința individuală și de asumare a unui destin arhetipal o au cei doi protagoniști ai nuvelei, Ieronim și Cezara. Nuditatea lor semnifică tocmai eliberarea de contingent, dezbrăcarea de aparențele „uman, prea umane”, eludarea principiului oprimant al individuației, ieșirea din timpul istoric, agresiv și turbulent și participarea la un timp cu foarte evidente valențe mitic-utopice. Eroii își asumă, cu alte cuvinte, o condiție generică, reiterează arhetipul cuplului biblic, reeditează starea preadamică, de dinainte de cădere, stare ce nu e tutelată de un timp istoric, ci, dimpotrivă, este inserată într-un timp sacru, repetitiv, circular, un timp al manifestării plenare a ființei și al beatitudinii.

Se pot pune, de altfel, într-o foarte relevantă opoziție două toposuri cu configurație specifică în creația eminesciană; *Cetatea* și *Insula* sunt două spații distincte, care sugerează realități antinomice. Dacă *Cetatea* e circumscrisă spațiului real, subsumându-se unei geografii determinabile, eterogene și profane și participând la un timp istoric, cu convulsii și repere precise, *Insula* e situată pe coordonate

mitice, e un spațiu omogen, izolat, un fragment ce are conformația întregului, un model al cosmosului, cu o structură și o geometrie perfect articulate. E limpede că numai în spațiul acesta al *Insulei*, utopic și benefic, lipsit de determinatii și totuși perfect articulat este posibilă iubirea dintre Ieronim și Cezara, însoțită de desfacerea de aparențele umane și de accesul la o vocație ontologică esențială, având toate atuurile originarității.

Insula nu este, însă, un motiv izolat în creația lui Eminescu; frecvența acestui topos a fost, de altfel, notată și de Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*. În poezia *Vis*, de pildă, reliefurile mitice ale insulei sunt sugerate printr-o serie de imagini de specia oniricului, ce conturează o lume a clar-obscurului, în care dinamica antinomică *umbră/ lumină* sporește forța fascinatorie a insulei: „Căci pe o insulă în farmec/ Se înalță negre, sfinte bolți/ Și luna murii lungi albește, / Cu umbră împlă orice colț”.

În *Avatarii faraonului Tla*, eroul coboară spre o insulă „cu boschete verzi, cu straturi de flori palide și înalte, cu cărările acoperite de nisip de argint... era o grădină frumoasă în mijlocul unui lac subteran”. Putem observa aici modul în care autorul percepe și notează dialectica apă/ insulă, informat/ formă, scoțând în evidență cu și mai multă vigoare statutul mitic al toposului insulei. În *Făt-Frumos din lacrimă* apare de asemenea o insulă cu dom (aceasta din urmă putând fi investită cu semnificații de *axis mundi*): „Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede, ca seninul cerului. În fundul lui se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur, iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarald înconjurată de un crâng de arbori verzi și stufoși, se ridica mândru palat de o marmură ca laptele, lucie și albă (...)”.

Un astfel de spațiu mitic, insular (insula nu participă la geografia reală, ea e o falie, o breșă în timpul și spațiul geografic, e cu alte cuvinte, un *a-topos*, o utopie) se configurează și în poeme precum *Mureșan*, *Povestea magului călător în stele* etc. Recurența motivului insulei în creația eminesciană face inevitabilă intuirea unei anumite predilecții a poetului pentru aceste spații care se sustrag determinărilor timpului istoric, spații compensative, ce recuperează dimensiunile sacrale, utopice ale ființei, aflate într-o ireconciliabilă antinomie cu spațiul și timpul profan, cel de toate zilele.

În acest spațiu utopic, paradiziac, iubirea capătă, la rândul ei,

valențe recuperatoare, ea scoate ființele ce stau sub imperiul ei de sub controlul timpului obiectiv, fizic, le eliberează de demonia secundelor, le înserează într-un „timp” paradiziac, într-o dimensiune, mai degrabă, a-cronă, în care timpul nu mai e perceput ca mișcare nestăvilită, ca veșnică, heracliteană curgere, ci ca imobilitate, într-o foarte limpede viziune eleată. Timpul iubirii evocă, în opera lui Eminescu, mai degrabă o lipsă a timpului, o stare de imponderabilitate cronologică, o stare în care, sub impulsul sentimentului erotic, secunde își opresc mișcarea, convulsiile se transfigurează în imponderabil și vag, în imprecizie și levitație nesupusă „gravitației temporale”. De aici derivă, de altfel, și lipsa de pondere corporală a femeii, ținuta ei mai curând sugestivă decât efectivă. Se poate, din această perspectivă, vorbi de o anumită funcție i-realizantă a sentimentului erotic. Aflate sub emblema dureros-fascinătorie a dragostei, eroii își pierd, în bună măsură, corporalitatea, își resorb accidentele detaliilor în dimensiune generică, cvasi-arhetipală. Pe de altă parte, iubirea are și rolul de a reface unitatea ființelor, aducând fragmentaritatea sub tutela unei coerențe superioare și esențiale, la arhetipalul în care diferențele se atenuează în identități, analogii și corespondențe sugestive.

Există, desigur, o zonă a poeziei erotice eminesciene (satirele), unde iubirea este discreditată, coborâtă la nivelul unui simplu, spontan și degradant exercițiu instinctual, este devalorizată, sub impulsul lucidității ce demontează mecanismele, aparente sau mai profunde, ale sentimentului iubirii. Se poate totuși considera erosul benefic, „valorizat pozitiv” ca o constantă a poeziei eminesciene, atât prin recurență, cât și prin pondere, iar timpul iubirii ca un timp paradiziac, al extazului și trăirii esențiale, un timp ce are rolul de a compensa neliniștile, frustrările și angosasele eului liric.

Ambivalențe temporale

S-a observat, pe bună dreptate că timpul are, în opera lui Eminescu, o natură ambivalentă, o conformație duală. Pe de altă parte, există variațiuni ale timpului, specii temporale, reflexe cronologice distincte care nu conțin să fascineze, atât în poemele, cât și în proza eminesciană. Se poate vorbi, astfel, despre un timp cosmic (*vital*, cum îl numește Rosa del Conte) ale cărui constante ar fi eternitatea și imuabilitatea, și un timp terestru (sau *muritor*, în terminologia cercetătoarei italiene), caracterizat de curgere, vremelnicie, accidentalitate. Primul e un timp plinar, ce duce la desăvârșire toate

formele universului, e un timp benefic și propice, în vreme ce al doilea e un timp al efemerului și al uzurii, al degradării și morții. Fascinat de această ambivalență a timpului, Eminescu transcrie în creația sa regretul și angoasa provocate de participarea la un timp dezagregant și, totodată, mărturisește aspirația sa spre Marele Timp al cosmosului, opera sa sugerând, în multe pagini ale ei, o adevărată fascinație pentru timpul acesta cosmic, absolut și etern, pe care cel mai bine îl putem reprezenta prin cunoscuta sferă parmenidiană (transferând, desigur, dimensiunile spațiale în termeni temporali), sferă imobilă, nesupusă legilor trecerii și schimbării. În fapt, resimțind cu acută durere apartenența la un timp „muritor”, degradat, ce poartă în el semnele evidente ale vacuității ontologice, ce-și dezvăluie aspectul sepulcral, Eminescu resimte imperios nevoia de a aplica acestui timp un corectiv cosmic, aspirația de a-l compensa prin recursul la absolutul temporal.

Ambivalența temporală, abia enunțată, se poate observa cu un plus de limpezime dacă vom cerceta recurența și funcționalitatea expresiilor *timp* și *vreme*, termeni esențiali ai semantismului temporal la Eminescu. Acestor doi termeni cu valoare, să zicem, arhetipală li se subordonează alții care nuanțează, concretizează și exemplifică sentimentul timpului sau fenomenul scurgerii acestuia, durata, cu alte cuvinte. Între aceștia putem aminti: *clipă, oră, zi, an, secol* (cu sinonimul *veac*), *prezent, trecut, viitor* (aceștia trei evaluând și exprimând în același timp perspectiva temporală în discurs), *noapte, seară*. De asemenea, de o semnificativă recurență se bucură adverbele de timp *ieri, azi, mâine, acum, atunci* etc.

Termenii *timp* și *vreme*, deși sunt într-un relativ raport de sinonimie, conțin și anumite mărci semantice care le disting, le disociază. *Timpul* e un lexem ce exprimă de o manieră mai abstractă, mai generalizantă conceptul duratei decât *vreme*, cuvânt cu arome arhaice, încărcat cu valențe poetice mult mai accentuate și care figurează derularea temporală în concretitudinea ei, plasticizând-o astfel și modulând-o în registru liric cu mai multă vigoare.

La Eminescu termenul *vreme* semnifică, după cum s-a observat, timpul uman, al fenomenalității și concretului, în timp ce cuvântul *timp* exprimă temporalitatea cosmică, de anvergură generalizantă și abstractă, durata dezlimitată a rotirii sferelor cerești. *Vremea* măsoară așadar timpul uman, schimbător și marcat de disoluție și efemeritate (care, însă, așază alți actori pe aceeași scenă a lumii cu decoruri

fluctuante dar nu mai puțin tiranice), ca în *Glossă* („Vreme trece, vreme vine/ Toate-s vechi și nouă toate”). Cu toate acestea, *vremea* poate măsura și timpul etern, imuabil, circular, al naturii. O astfel de dublă polarizare semantică a *vremii* (care sugerează și timpul individual, dar și timpul naturii eterne) putem afla în *Revedere*, unde *vremea* exprimă mai întâi timpul regenerator al naturii, foarte apropiat de cel cosmic: „Codrule cu râuri line/ Vreme trece, vreme vine. / Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întinerești. /.../Ce mi-i vremea când de veacuri/ Stele-mi scânteie pe lacuri/ Că de-i vremea rea sau bună/ Vântu-mi bate, frunza-mi sună/ Și de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea. / Numai omu-i schimbător, / Pe pământ răătăcitor. / Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost așa rămânem: / Marea și cu râurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna și cu soarele, / Codrul cu izvoarele”.

Pe de altă parte, *vremea* înregistrează, cu aceeași acuitate semantică durata umană, aventura ontică a individului așezat sub pecetea efemerității sale alienante, ce se opune eternității codrului, deci a naturii: „Că de când nu ne-am văzut/ Multă vreme au trecut/ Și de când m-am depărtat/ Multă lume am umblat”.

Se poate observa aici, ca o consecință a celor enunțate mai sus, că natura este termenul care conciliază timpul uman și cel cosmic, integrarea în natură identificându-se cu o integrare în etern, în timpul universal, în timp ce îndepărtarea și înstrăinarea de natură conotează recăderea individului în timpul terestru, al efemerității și disoluției ontologice. Natura este, de fapt, cea care mediază antinomia timp cosmic/ timp terestru, ea este totodată aceea care oferă ființei certitudinea și garanțiile inserției în sfera unei temporalități benefice, armonioase, protectoare; în acest fel, natura transferă teroarea și opresiunea timpului fizic, istoric, în beatitudine și extaz al unei „devenirii încremenite”, sau, mai degrabă, circulare.

Termenul *timp*, cu conotațiile și semnificațiile pe care deja le-am semnalat, apare cu predilecție în poemele care figurează vaste tablouri cosmice. Dimensiunilor sale eterne le corespunde lipsa de determinări spațiale, pierderea reperelor: „Noi nu avem nici timp, nici loc/ Și nu cunoaștem moarte”.

Dacă termenul *timp* exprimă durata nelimitată, lipsită de hotare temporale și în conjuncție cu infinitatea spațială, el ajunge uneori să exprime și timpul individual, finit, limitat, ca în poezia *Speranța*, unde apare la plural, un plural ce are tocmai funcția de a-l apropia de sfera

umanului, a multiplului și a curgerii: „Așa marinarii, pe mare umblând,
/ Izbiți de talazuri, furtune. / Izbiți de orcanul ghețos și urlând/
Speranța îi face de uită de vânt / Și speră la timpuri mai bune”.

Dacă termenul *timp* semnifică durata cosmică, un timp care „nu cunoaște dramele rupturii, opririi, declinului, un timp sferic, pe care imaginația îl aseamănă calotei sferice a universului platonician” (Ioana Em. Petrescu), el poate desemna în schimb și timpul istoric, terestru, atunci când „intră sub semnul solstițiului”. O astfel de figurare ambivalentă a timpului cosmic și terestru aflăm în *Scrisoarea I*, unde avem de a face cu o mișcare complementară cosmogonică/ eschatologică. E figurat, mai întâi, haosul original, o masă informă de materie diferențiată mai apoi de un prim impuls genezic: „La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă, / Pe când totul era lipsă de viață și voință, / Când nu se-ascundea nimica, deși tot era ascuns, / Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns. / Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă? / N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă, / Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază, / Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază, / Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface, / Și în sine împăcată stăpânea eterna pace! / Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl... / E stăpânul fără margini peste marginile lumii...”. Acestui moment inițial, prin care haosul prinde formă, îi corespunde alternativa apocaliptică, extincția; astfel, cercul existenței universale se închide asupra lui însuși, asemenea șarpelui mitic *ouroboros*: „Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit, / Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit; / Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie, / Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie, / Și în noaptea neființii totul cade, totul tace, / Căci în sine împăcată reîncepe-eterna pace”.

Sfera *timpului* îmbrățișând mai mult abstractul, acesta exprimă cu acuitate delimitarea, în timp ce *vremea* presupune un spațiu finit în care se derulează evenimente, se produc fenomene cu contur pregnant. Atunci când spațiul nu prezintă repere precise, e, cu alte cuvinte, dezmărginit, vremea e incapabilă să-și facă simțită prezența; e de presupus aici un fel de vacuitate temporală, care poate fi echivalată cu eternitatea (ce nu prezintă succesiunea trecut/ prezent/ viitor, e nedeterminată, amorfă din perspectivă temporală) ca în *Luceafărul*: „Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște/ Și

vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște. // Nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe / E un adânc asemenea / Uitării celei oarbe”.

Există în poezia eminesciană un personaj care conciliază în ființa sa timpul terestru și cel cosmic, un erou liric în ființa căruia relativul și absolutul se întâlnesc și care mediază opoziția individual / universal. Acesta este *magul*, de extracție umană, care, însă, prin asceză și reculegere, prin exercițiul spiritual accede la un statut similitudemiurgic, transgresând limitele opresive și alienante ale timpului și spațiului istoric și abolind principiul individuației într-o frenetică mișcare spre *Marele Tot*. Din această perspectivă, cerul, universul întreg este o scriere, o carte infinită, la ale cărei sensuri încifrate are acces magul, ce deține însă nu doar capacitatea de a „citi” textul universal, ci și posibilitatea de a contribui la facerea sau refacerea „cărții” cosmice: „El cartea și deschide, la ceruri privește / Și zodii descurcă în lungul lor mers. / E-o carte ce nimeni în veci n-o citește, / Cu semnele strâmbe întoarse-arăbește: / Sunt legile-n semne din ăst univers”.

Cartea are aici semnificații magice, ea e o replică și o quintesențiere a cosmosului, o esențializare a legilor lui; sintaxa lui textuală traduce, în fond, sintaxa lumii reale, redusă la esențial, încifrată în literă magică. Sinteză a individualului și universalului în același timp, individ primind investiții absolute, magul scapă determinațiilor vremii, precarității timpului istoric. Interesantă ni se pare, în acest punct al demonstrației noastre, personificarea vremii în *Mureșanu*. Aici vremea capătă aspectul figurativ al unui mag ce trasează linia temporală a umanității cu gesturile sale hieratice: „Același șir de patimi s-a tors și s-a retors / De mâinile uscate a vremii-mbătrânite” (subl. ns.).

Dacă în figurările umanului magul poate, transgresându-și condiția, renunțând la tribulațiile dictate de imperativele speciei și de exigențele implacabile ale Voinței schopenhaueriene, să concilieze, să împace în sine finitul și infinitul, umanul și cosmicul, relativul și absolutul, în plan strict temporal *clipa* are aceleași valențe mediatore și integratoare, aceleași virtuți ambivalente din perspectivă temporală. În cadrul timpului cosmic, de exemplu, *clipa suspendată* măsoară timpul terestru, ca în *Scrisoarea I*: „Și-n acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul / Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată”.

Aceeași expresie sugestivă, *clipă suspendată*, primește valențe

cosmice, se dilată, apropiindu-se de dimensiunile eternului, ale nelimitării în timp, ca în următoarea pagină de proză: „Și într-un spațiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, oricât de mare și oricât de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărginirea? Asemenea, în eternitatea fără margini nu este orice bucată de timp, oricât de mare sau oricât de mică *o clipă suspendată*? Presupunând lumea redusă la un bob de rouă și raporturile de timp la o picătură de vreme, secolii din istoria acestei lumi microscopice ar fi clipite, și în aceste clipite oamenii ar lucra tot atâta și ar cugeta tot atâta ca în evii noștri – evii lor pentru ei ar fi tot atât de lungi, ca și pentru noi, ai noștri. În ce nefinire microscopică s-ar pierde milioanele de infuzorii ale acelor cercetători, în ce infinire de timp, clipa de bucurie – și toate acestea toate ar fi – tot astfel ca și azi” (*Sărmanul Dionis*). Alteori, *clipa* reverberează în plan umanterestru, exprimând mișcarea temporală cea mai infimă, imperceptibilă și evanescentă: „Și se duc ca clipele/ Scuturând aripile” sau: „Nu e păcat/ Ca să se lepede/ Clipa cea repede/ Ce ni s-a dat?” (*Stelele-n cer*)

Operând conjuncția între timpul cosmic și cel uman, *clipa* este alternativ benefică și malefică, după cum se contractă sau se dilată, devine un „topos” temporal paradiziac, ce favorizează extazul erotic, beatitudinea iubirii: „Anii tăi se par ca clipe/ Clipe dulci se par ca veacuri”.

Se poate astfel aprecia, cu suficientă îndreptățire, că *timpul cosmic* și *timpul uman* nu sunt termenii unei opoziții cu totul ireconciliabile, aceste două concepte poetice intrând, dimpotrivă, într-o fecundă conjuncție prin intermediul unor elemente care favorizează acest dinamism integrator: *natura*, *magul* și *clipa*, operatori tematici (de natură distinctă dar și cu finalitate comună) ai împăcării între terestru și cosmic, între individual și general.

Valori expresive în *Odă (în metru antic)* și *Luceafărul*

Odă (în metru antic)

Publicată mai întâi în ediția de *Poezii*, ediția Titu Maiorescu, în decembrie, 1883, poezia *Odă (în metru antic)*, este considerată de majoritatea exegeților operei eminesciene, creația emblematică pentru lirismul eminescian, realizarea sa majoră, în care este distilat geniul său. La origine, poezia a fost un exercițiu de versificație, de introducere în limba română a modelului prozodic al versului saphic.

Prima variantă a poeziei, redactată în anii 1873 – 1874 este o

odă închinată lui Napoleon, în care Eminescu vede o întrupare a spiritului genial, sau universal, în accepțiune hegeliană, în devenirea istorică. Această primă variantă este structurată pe trei momente fundamentale. Secvența inițială prefigurează apariția eroului prin imaginea unui cosmos ultragiatic, care presimte parcă faptul că are o carență, că este lipsit de tutelarea spiritului universal („Cerul bolnav d-astrelor lui rănit fu / Semne numai mari ale vremii gloriei”).

Biografia eroului are proporții mitice, Napoleon însumând în conturile sale categoriale caracteristicile eroului romantic (reflexele unei personalități antitetice, statutul de excepție în ordinea fapturilor umane etc.). Ioana Em. Petrescu arată, pe bună dreptate, că „destinul lui e nemurirea, moartea lui, aparentă, nu e decât o reîntoarcere spre treapta părăsită a unui erou asemenea zeilor, care, singur și atotputernic, nu «se miră» de nimic și se recunoaște, ca un alt Alexandru, în Jupiter Ammon sau în Odin. Să reținem, din această primă variantă a *Odei*, asocierea eroului cu spațiul titanian al mării și să reținem, de asemenea, un al doilea element caracteristic: acțiunea istorică apare ca o mișcare de *oglundire* a eroului în mulțime; istoria este oglinda în care eroul primește chip și se contemplă pe sine”.

Substituit al divinului, eroul e cel care „coboară” în istorie, în a doua secvență a primei variante, prin corporalizarea virtualităților din cartea destinului și prin ruperea identității cu sine, pentru ca în a treia secvență să se producă moartea, privită ca reintrare în sfera atemporalului și universalului („Ai murit? Lumea și astăzi n-o crede / Înfașurat în mant-ai coborât pedestalul / Și-amestecat în popor l-au mișcat cu – putere / Ochii-ți mobili. // Apoi sătul de icoana-ți, de tine singur, / Te-ai reurcat pe scări de marmoră albă / Ai resuit pedestalul și iarăși imobil / Stai printre secolii”). Destinul napoleonian, așa cum se configurează el în poemul eminescian, e văzut de Ioana Em. Petrescu, ca un scenariu tragic, cu trei momente distincte ale devenirii ontice: identitatea cu sine, imobilă, nealterabilă și imuabilă, desfacerea de identitatea cu sine a spiritului prin „coborârea” în istorie, prin întruparea în real, și, în final, refacerea identității de sine, prin intermediul morții.

Variantele următoare (din 1879) devin, dintr-o odă către Napoleon, o odă a propriului spirit, oglindit în nemărginirea mării, ori în absolutul mitic al codrului. Înstrăinarea de sine este realizată, de această dată, prin sentimentul iubirii, prin reflectarea sinelui în

oglindea spiritului celuilalt, prin care ființa își creează un destin ficțional. Sentimentul exilului, starea de criză este datorată dezacordului dintre spiritul poetic și decorul precar al lumii („*Parcă născut sunt în aproape de valuri/ Leagăn având țărnm înspumat și rece/ Jur-împrejur lin tremura pustiul/ Mijloc al mării. // Exilat aici pe pământ de jale/ Viața-mi pare-ostrov, răsărind din valuri; / Un pribeag mă văd dominând pustiul/ Mijloc al mării*”).

În textul definitiv al *Odei* eroul liric nu mai este personalizat în figura exemplară a lui Napoleon sau a spiritului poetic; e vorba, mai degrabă, de un „eu” impersonal, generic, în figura căruia se reflectă, constrase la maximum, împlinirile sau dezamăgirile umanului, suferința de a fi și izbăvirea prin moarte. Pe de altă parte, scenariul onto-poetic este, în linii mari, același. De la identitatea cu sine, de la perfecta coerență autotelică interioară, se trece la scindarea de sine, la despărțirea de propria alcătuire spirituală, pentru ca în final să se ajungă la revenirea în matca sinelui, lărgit de această dată prin cunoașterea lumii și a propriilor străfunduri. Identitate – alteritate – reintegrare, acestea sunt cele trei etape ale desăvârșirii de sine în viziunea eminesciană a ființei, într-un model poetic ce respectă, în chip evident, avatarurile hegeliene ale Spiritului. Ioana Em. Petrescu subliniază acest fapt: „Ne aflăm în fața unui scenariu al despărțirii și regăsirii de sine prin confruntare cu temporalitatea, scenariu realizat în text, pe de o parte, prin jocul timpurilor și modurilor verbale, pe de altă parte prin ipostazele pronominale pe care un eu generic și le asumă”.

Tonalitatea de odă, din primele variante, se preschimbă acum într-o rezonanță elegiacă și tragică totodată, a eului alienat într-o lume ce nu-i susține idealurile, păstrându-se cadrul titanian și lirismul obiectivat (D. Popovici). Transpusă într-un monolog detașat, impersonal, și la persoana I, cu figurația lirică trasată sub forma confesiunii, *Oda (în metru antic)* „construiește imaginea eului poetic drept una a geniului, din aceleași elemente cu ale alegoriei din *Luceafărul*” (E. Todoran).

Primele două strofe ale poeziei sunt marcate de verbe la timpul imperfect, gesturile solemne ale eului liric proiectându-se, prin valorificarea resurselor de potențialitate ale conjunctivului, într-un trecut ce se referă la un alt moment, acela al despărțirii de propria sa identitate, inalterabilă. Verbul, la infinitiv, a muri se referă nu la actul

stingerii individuale, ci la extincția revelată generic tuturor ființelor. Strofa a doua așază verbele la perfect simplu; e o desemnare a anteriorității, iubirea fiind aici figurată ca o treaptă spre actul muririi, al desimbolizării ontologice a ființei, prin dispariție. În acest fel, traseul existențial al eului liric, definit la început prin atitudinea solemnă de „înălțare” a ochilor spre „steaua singurătății”, se desfășoară apoi ca o coborâre în misterul morții, sentiment ce conferă eului trăsături și proporții titaniane: „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată; / Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi, / Ochii mei nălțam visători la steaua / Singurătății. // Când deodată tu răsăriși în cale-mi, / Suferință tu, dureros de dulce... / Pân în fund băui voluptatea morții / Neîndurătoare”.

Epurată de contingență, condiția eroului liric e, în fapt, exemplară pentru întreaga condiție umană. În următoarele două strofe, timpul prezent este dominant, un prezent al atemporalității, al obiectivării ființei în conturul unui cadru fizico-temporal generic. Eul, desprins acum de identitatea cu sine, mărginit, fisurat, dedublat, capătă determinații pe care și le poate contempla. El primește, s-ar zice, statutul obiectualității, se resimte pe sine ca pe un obiect, își percepe condiția tragică, aceea a unei agonii tulburate și tulburătoare, agonie ipostaziată în două figuri mitologice, care exprimă suferința extremă de a trăi, cum observă Ioana Em. Petrescu: „Dubla comparație mitologică articulează disjunctiv proiecțiile obiectualizate ale eului scindat (victima și călăul devenit, la rândul-i, victimă a propriei crime), a căror dialectică actualizează motivul fundamental eminescian al identității substanțiale a tuturor ființelor, motiv desemnat de Eminescu prin formula indică a identității (*Tat twam asi*) sau prin formula proprie a ceea ce poate fi numit *condiția de gemeni* a ființelor umane”.

Chinul viețuirii nu este aici decât o emblemă a suferinței de a trăi în sens universal, după cum tragicul nu rezultă din altceva decât din segmentarea unicului în multiplii săi, în fragmentarea conștiinței și din deruta în fața alterității, travestită mitologic în simboluri de amplă rezonanță: „Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus, / Ori ca Hercul înveninat de haina-i; / Focul meu a-l stinge nu pot cu toate / Apele mării. // De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, / Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări... / Pot să mai reviu luminos din el ca / Pasărea Phoenix?”

Finalul poeziei are o tonalitate de rugăciune, este elegiac, implorator și solemn în același timp. Aici eul liric își exprimă aspirația spre reintegrarea cosmică a sinelui, după experiența trăirii, a ieșirii pe scena timpului uman, a experienței tragice a dialecticii viață/ moarte. E, de asemenea, vorba, în această ultimă secvență, de o nevoie de atarxie, de o voință de impersonalitate și de uitare a patimilor proprii, în vederea restaurării identității cu sine a eului liric („Piară-mi ochii tulburători din cale, / Vino iar în sân nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!"). Edgar Papu așază această experiență limită a sinelui sub semnul unei pulsiuni apropiere/ depărtare, sub zodia unui orizont în care ființa se situează totodată în imanența și transcendența sa: „Poate că o și mai concentrată împletire între divorțul de sfera mistuitoare a eroticii și retragerea într-un eu depărtat răsună în *Odă (în metru antic)*, a cărui ultimă strofă începe cu «piară-mi ochii tulburători din cale» și se încheie cu «pe mine/ mie redă-mă». Aproximarea de viața muritoare, sugerată de fascinația «ochilor tulburători» a însemnat, deci, o tristă aventură a înstrăinării. «Pe mine mie redă-mă», cuprinde aspirația unei reîntoarceri «în lumea mea», adică în cer, în marele cosmos cuprinzător al stihilor, care, însă, acum apare însingurat, stins, înghețat, ca o vatră de mult părăsită”.

S-ar putea spune că *Oda (în metru antic)* este, însumând toate semnificațiile sale poetico-filosofice, o mărturie desăvârșită a atei poetice eminesciene, prin care se închipuie un scenariu al ființei locuind în cuvânt, a ființei ce resimte cu dramatism divorțul dintre sinele ei adânc și univers. De aici dorința de reinserare în substanța cosmică, ce va aduce cu sine împăcarea absolută, seninătatea, apathia. „Nepăsarea tristă” la care năzuiește eul poetic nu este nimic altceva decât o dorință de singularizare, de lepădare a efemerului și accesoriului uman și de izolare senină în propriul spirit recuperat prin exercițiul renunțării.

Stilistic, *Oda (în metru antic)* se poate remarca prin maxima concentrare și abstragere a limbajului liric, precum și prin extrema economie a figurilor de stil. Limbajul impersonal, adesea, alteori mai implicat, retragerea eului liric în spatele unei atitudini a detașării și neimplicării se traduce și în plan expresiv prin formulările de deosebită plasticitate și profunzime ideatică.

Referindu-se la această creație eminesciană, Ioana Em. Petrescu observa că *Oda* este, în esența ei, o expresie a acelei dorințe de

„odihnă”, de purificare eliberatoare de patimile ce țin captivă ființa în chingile Voinței de a fi: „Odihna visată a morții, odihna refuzată lui Hyperion, dar conjurată, în numele condiției umane, în formula riguroasă de metru antic a *Odei*, poate fi recuperată, la nivelul individual, prin «reîntoarcerea în sine», cu prețul ruperii și apoi a reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea ființă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenței, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte. Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon, nici Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nicio ființă cu destin romantic de excepție; în varianta definitivă, *Odă* nu mai e expresia condiției eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiției umane. Și, poate de aceea, deși pare o rugăciune de intrare în neființă: «Ca să pot muri liniștit pe mine/ Mie redă-mă!», ea rămâne, de fapt, o *Odă* ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului”.

Oda (în metru antic) mărturisește efortul tragic al lui Eminescu de a-și duce gândul poetic până la limitele sale, efortul său titanian de a asuma condiția umană în dramatismul său sfâșietor, în ambivalența datelor sale, chiar dacă, sau tocmai pentru că versul capătă o structură formală apolinică, în care tragicul se străvede parcă în palimpsest, iar emoția se universalizează, dobândește solemnitate și hieratism.

De o geometrie lirică desăvârșită, *Oda (în metru antic)* „înscenează tensiunea ființă-existent, celebrând de fapt eternitatea ființei prin perpetuă ruptură, agonie (sau «murire») a existentului” (Ioana Em. Petrescu). În fond, eul liric descoperă, prin cele trei ipostaze pe care le trăiește și cunoaște, resemantizarea propriei sale ființe lăuntrice, o reevaluare a situațiilor existențiale arhetipale pentru condiția umană în ansamblul determinațiilor sale. Mitizarea fapturii lirice individuale de aici pornește, din această reluare a unor posturi originare, turnate într-un vers clasic, apolinic și gnomic.

Luceafărul

Poemul *Luceafărul* a fost publicat în *Almanahul Societății Academice Social-Literare „România Jună”*, la Viena în aprilie 1883 și apoi în volumul de *Poezii* îngrijit de Maiorescu, în decembrie 1883. Originea poemului se află, cum a stabilit M. Gaster, în basmul *Das Mädchen im goldenen Garten*, cules de Richard Kunisch și publicat în

Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei, volum apărut în 1861, la Berlin.

Eminescu valorifică și prelucurează acest basm într-o primă formă predominant epică, sub titlul *Fata în grădina de aur*, în perioada 1873 – 1875. Scenariul narativ este relevant pentru dezvoltarea și adâncirea ulterioară a sensurilor. Eroina basmului este o fată de împărat de o frumusețe deosebită, închisă de tatăl ei într-un „palat de pietre luminoase”. Această fată e pusă să aleagă între iubirea unui zmeu nemuritor („copilul sfintei mări”) și cea a unui muritor – un prinț, Florin care, pentru a ajunge la fata de împărat a străbătut valea amintirii și valea disperării, așadar un itinerariu inițiativ, derulat într-un regim ontic al suferinței. Zmeul se arată fetei în două ipostaze, una demonică și alta angelică, cu reflexe ale thanatosului. Pusă să aleagă, fata se retrage din fața a ceea ce o înspăimântă, a suprafirescului, a necunoscutului, a ceea ce iese din sfera ei de înțelegere, înscriindu-se în datele universalului fantastic și preferă locul comun, banalitatea, realul cotidian („O, geniu mândru, tu nu ești de mine... / Frumos ești tu, dar a ta nemurire / Ființei trecătoare e peire (...) / Nu... om să fii, om trecător ca mine, / Cu slăbiciunea sufletului nost / Să-ți înțeleg tot sufletul din tine / Și brațul tău de mi-a fi adăpost, / Să-l știu că-i slab, iubirea că-l susține, / La om e-un merit ce la zei n-a fost”).

Fata de împărat îl va prefera pe Florin, pentru care se simte atrasă prin chiar condiția lor compatibilă, terestră. Copleșit de dragoste, Zmeul cere Demiurgului să-i modifice condiția, spre a deveni și el muritor, dorință ce îi va fi refuzată, pentru că zmeul este un eon, din ființa celor ce susțin universul în ordine, în echilibru absolut. După ce contemplă fericirea celor doi muritori, Zmeul răzbună iubirea sa trădată, printr-o imprecăție, aceea ca cei doi să fie despărțiți prin moarte („«Fiți fericiți», cu glasul stins a spus – / «Atât de fericiți cât viața toată / Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată»”).

Luceafărul păstrează, în structura sa intimă, acest scenariu narativ de minimă anvergură evenimentțială, care este însă sublimat prin inserția lirismului, un lirism al „rolurilor”, cum observa Tudor Vianu, o lirică a măștilor ce conferă poemului dramatism, ca și un anume aspect scenic. Așa se explică structura lirico-epică, cu inflexiuni dramatice, a poemului, ca și proporțiile alegorice pe care le capătă distribuția acestor „roluri”.

Poemul eminescian a fost interpretat în multiple modulații ale ideii critice. Constantin Noica îl definește ca pe un „basm al ființei”, după cum Alain Guillerrou l-a nimit „expresia unei vagi filosofii a ființei și neantului”. Fără îndoială că nu putem trece însă peste explicația pe care ne-o oferă însuși Eminescu în legătură cu creația sa, prin care poemul e interpretat ca o alegorie a geniului, a ființei superioare, neînțelese de cei din jur, și, deci, profund nefericite („În descrierea unui voiaj în țările române, germanul K. povestește legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de negura uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric”).

În fond, *Luceafărul* este un poem în care fascinația absolutului se armonizează cu tentația cotidianului, un poem în care se împletesc, așadar, două planuri de reprezentare lirică: planul universal și cel terestru. Ființa poetică eminesciană este sfâșiată aici între două porniri antinomice, alimentate de ambivalențele proprii sale structuri ontice: impulsul spre înalt, al fetei de împărat și „setea de repaus” a lui Hyperion.

Fără îndoială că am putea regăsi în structura poemului și un model al ființei individuale ce se caută pe sine, ce încearcă un dor de dezmarginire, un nesaț al absolutului și care recade în condiția terestră după eșecul său, de trăire și cunoaștere totodată. E, cum spune Constantin Noica, o întâlnire a individualului și a generalului, o încercare a ființei de a-și găsi sinele mai adânc: „Ceea ce e izbitor în poem este că, de la început, făptura individuală se dovedește a fi *senină*, și va rămâne așa tot timpul. Este o simplă și prea frumoasă fată, nici măcar de împărat, ci doar din rude mari împărătești, și așa cum stă în candoarea ei umană să privească, seara, la fereastră, ivirea Luceafărului, sau cum îl vede, ori mai degrabă îi simte, noaptea lumina (...), ea e cuprinsă de dor (...). Zbuciumul nu este al ei, este al făpturii de lumină. Prima, îngropată cum este în întunericul și somnul naturii ei individuale, simte limpede că nu poate ieși din condiția ei; dar vrea să și-o transfigureze. Atâta tot poate cere generalului făptura individuală cât cere și fata: să-i lumineze viața. E ca și cum, de la început, poemul ar trece răspunderea întâlnirii celei bune pe seama

generalului. Ce pot face bieteile făpturi individuale decât să se deschidă către el, întru el? Este rostul naturilor generale așa cum este cel al sensurilor generale (de care geniul singur știe) să se mlădieze, prin chemarea oamenilor, în așa fel încât să le poată transfigura viața”.

Din punct de vedere compozițional, poema are o structurare simetrică, în care planurile de reprezentare lirică (absolut/ relativ, ceresc/ terestru) se îmbină armonios în cele patru tablouri. Primul tablou ne introduce într-un timp și un spațiu mitic, în care coordonatele sunt mai degrabă generice iar ființa fetei e idealizată, singularizată, ea având însemnul unicității: „A fost odată c-an povești, a fost ca niciodată, / Din rude mari împărătești, / O prea frumoasă fată. // Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele/ Cum e Fecioara între sfinți/ Și luna între stele”.

Este evident că în acest prim tablou eroii lirici se află oarecum în conjuncție. Fata de împărat se află într-un castel la marginea mării, într-un spațiu închis, limitat, un loc al izolării, prin care autorul sugerează din nou unicitatea și caracterul de excepție umană al fetei. În acest spațiu închis, izolat, *fereastra* are rolul medierii, ea este un element al trecerii dintr-un perimetru terestru în altul transcendent. Natura astrului, dispusă în modulații metafizice și într-un registru al absolutului, este resimțită de fată sub specia fascinației pe care ilimitatul o provoacă în conștiința oricărui muritor („Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă. // Privea în zare cum pe mări/ Răsare și străluce, / Pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce. // Îl vede azi, îl vede mână, / Astfel dorința-i gata; / El iar privind de săptămâni, / Îi cade dragă fata. // Cum ea pe coate-și răzima/ Visând ale ei tâmples, / De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle. // Și cât de viu s-aprinde el/ În orișicare sară, / Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară”).

Fereastra, ca și bolțile – reprezintă spații de trecere între înalt și terestru, iar descântecul fetei e expresia acestei fascinații incantatorii pe care o exercită asupra făpturii de humă o entitate din speța imponderabilului și a suprafirescului, ce nu stă sub imperiul timpului și al spațiului obișnuit. Drumul fetei spre *lumină* este unul inițiat, este nostalgia înaltului, sau a departelui, ce va puncta un traseu parcă ritualic, prin care ființa umană, imperfectă prin definiție, resimțindu-și cu neliniște propriile limite, propriile nedesăvârșiri, caută să-și transcendă condiția, să comunice cu astrul.

Pe de altă parte, Luceafărul însuși resimte o nostalgie de sens contrar, o nostalgie spre adânc, spre lumea terestră. El, desăvârșit, aparținând sferei absolutului, stând sub imperiul logosului primar, marcat de identitatea cu sine, caută să comunice cu alteritatea, să se identifice cu *celălalt*. Pentru aceasta, luceafărul coboară în plan terestru, învăluind făptura fetei în lumină și, în același timp, comunicând cu ea prin intermediul oglinzii și al visului, forme magice de intermediere între cele două lumi, modalități de cunoaștere a străfundurilor ființei și a unor realități similisacrale. În aceste fragmente în care teluricul și celestul se întâlnesc, mișcările se travestesc în mistică gestuală, fizionomia corilor lirici se transfigurează, detaliile refăcând un scenariu ceremonial, așezat sub imperiul imponderabilului. Perceput ca imagine, ca semn iconic cu valoare simbolică, luceafărul este sesizat de fată în mod mediat, prin intermediul oglinzii și resimțit prin atributele sale oximoronice, căci astrul este alcătuit din antinomii, din ambivalențe ontice („Și pas cu pas în urma ei / Alunecă-n odaie, / Țesând cu recile-i scânteii / O mreajă de văpaie. // Și când în pat se-ntinde drept / Copila să se culce, / I-atinge mâinile pe piept / Închide geana dulce; // Și din oglindă luminiș / Pe trupu-i se revarsă, / Pe ochii mari, bătând închiși / Pe fața ei întoarsă. // Ea îl privea cu un surâs, / El tremura-n oglindă. / Căci o urma adânc în vis / De suflet să se prindă. // Iar ea vorbind cu el în somn, / Oftând cu greu suspină: / – «O, dulce-al nopții mele Domn, / De ce nu vii tu? Vină! // Cobori în jos, luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază, / Pătrunde-n casă și în gând / Și viața-mi luminează»”).

Pentru a se realiza comunicarea dintre cele două ființe aparținând unor lumi incompatibile, luceafărul trebuie să coboare treptele, etapele existenței, să-și moduleze ființa într-un tipar uman. În acest fel, putem constata că luceafărul, simbol al ilimitării și desăvârșirii, astru al înaltului, are posibilitatea de a se detașa de sine, de a se disocia de identitatea sa absolută, schimbându-și chipul, fără a-și altera însă esența. Cele două ipostaze pe care și le asumă luceafărul, cea de înger și, apoi, aceea de demon, îi provoacă neliniște fetei, care presimte natura inumană ori transumană a astrului, asimilând nemurirea cu moartea, conform percepției comune a oamenilor. E vorba de o criză a cunoașterii, prin care ființa umană nu izbutește să asume ființa astrului nemuritor datorită instrumentelor sale imperfecte de cunoaștere și a tiparelor cognitive pe care le

posedă, tipare ce nu îngăduie sesizarea absolutului în termenii acestuia: „El asculta tremurător, / Se aprindea mai tare / Și s-arunca fulgerător / Se cufunda în mare; / Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește, / Și din adânc necunoscut / Un mândru tânăr crește. // (...) // Părea un tânăr voievod / Cu păr de aur moale, / Un vânat giulgise-ncheie nod / Pe umerele goale. // Iar umbra feței străvezii / E albă ca de ceară – / Un mort frumos cu ochii vii / Ce scânteie-n afară”.

Tabloul al doilea al poemului este consacrat lumii de jos, teluricului. Fata, prin neputința de a înțelege nemărginirea, de a sesiza amploarea absolutului, și-a pierdut unicitatea, caracterul de singularitate, transferându-și sentimentele în domeniul umanului, asemănându-se cu Cătălin. Iubirea e asimilată aici cu un joc, pierzându-și din solemnitatea și gravitatea cu care o încarcăse luceafărul. Tonalitatea este cea din idile, cu un limbaj galant și gesturi ceremonios-grațioase. Iubirea e așezată sub zodia „norocului”, eroii lirici capătă determinații mai precise, fapt ce mărturisește atașamentul lor de sfera teluricului („În vremea asta Cătălin, / Videan copil de casă, / Ce împlă cupele cu vin / Mesenilor la masă, // Un paj ce poartă pas cu pas / A-mpărătesii rochii, / Băiat din flori și de pripas, / Dar îndrăzneț cu ochii, // Cu obrăjei ca doi bujori / De rumeni, bată-i vina, / Se furișează pânditor / Privind la Cătălina. // Dar ce frumoasă se făcu / Și mândră, arz-o focul; / Ei Cătălin, acu-i acu / Ca să-ți încerci norocul”).

Chiar dacă e sedusă de vocea tentatoare a pajului, Cătălina mai resimte cu nostalgie nesațul înaltului, mirajul absolutului iubirii. Dorul de luceafăr este acum un „dor de moarte”, sintagmă ce poate fi interpretată fie ca dor de o intensitate copleșitoare, fie ca dor de înfăptuire („Dar un luceafăr, răsărit / Din liniștea uitării, / Dă orizon nemărginit / Singurătății mării; / Și tainic genele le plec, / Căci mi le împlă plânsul, / Când ale apei valuri trec / Călătorind spre dânsul; // Lucește c-un amor nespus / Durerea să-mi alunge, / Dar se înalță tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge. // Pătrunde trist cu raze reci / Din lumea ce-l despare... / În veci îl voi iubi și-n veci / Va rămânea departe... / De-aceea zilele îmi sunt / Pustii ca niște stepe, / Dar nopțile-s de-un farmec sfânt / Ce nu-l mai pot pricepe”).

Tabloul următor încadrează un spațiu și un timp al originalității cosmosului, o „zonă prespațială și pretemporală” (Ioana Em. Petrescu). Drumul Luceafărului închipuie, în fond, un traseu inițiativ, al cunoașterii, e o călătorie spre originile lumii, poetul figurând, în

metafore plastice, cosmogonia. Luceafărul primește acum un nume simbolic, Hyperion („cel care merge deasupra”, gr. *hyper-eon*), o divinitate subolimpică, fiu al Cerului și tatăl Soarelui și al Lunii, în viziunea lui Hesiod din *Teogonia*. Poetul dovedește, în aceste pasaje, o percepere foarte modernă a relativității spațiului și timpului, o viziune plastică a unui univers infinit, conceput într-o viziune lirică grandioasă și, în același timp, într-un stil de o solemnitate sobră: „Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe, / Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe. // Un cer de stele dedesubt, / deasupra-i cer de stele – / Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele. // Și din a chaosului văi, / Jur-împrejur de sine, / Vedeă, ca-n ziua cea de-ntâi, / Cum izvorau lumine; // Cum izvorând îl înconjur/ Ca niște mări, de-a-notul... / El zboară, gând purtat de dor, / Pân’ pirere totul, totul; // Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște. // Nu e nimic și totuși e/ O sete care-l soarbe, / E un adânc asemenea/ Uitării celei oarbe”.

De la nivelul galaxiilor, la nivelul luminii generatoare de sens cosmic și apoi la nivelul neființei, al *Principiului* suprem, al absenței oricărei determinații, al virtualității pure – acesta este traseul lui Hyperion spre Demiurg, căruia îi cere „dezlegarea” de nemurire. Discursul Demiurgului, prin care îi refuză condiția de muritor lui Hyperion, este remarcabil prin tonalitatea sentențioasă, zvonul aforistic al frazei și înțelesurile filosofice de mare profunzime care sunt turnate într-o expresie contrasă, sugestivă tocmai prin caracterul apolinic al formei: „Din sânul vecinicii ieri/ Trăiește azi ce moare, / Un soare de s-ar stinge-n cer/ S-aprinde iarăși soare; // Părând pe veci a răsări/ Din urmă moartea-l paște, / Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște. // Iar tu, Hyperion, rămâi/ Oriunde ai apune (...)”.

lecția etică a Demiurgului se leagă de condiția astrală a lui Hyperion, ființă nemuritoare, ce aparține unui cosmos prestabilit și care, așadar, nu-și poate părăsi locul fără a rupe echilibrul intim al lumii. Luceafărul este, în fond, condamnat la nemurire. Nemurirea este limita lui, acea limită ce-i trasează astrului un destin tragic. „Identificată cu gândirea, notează Ioana Em. Petrescu, ființa, condamnată la nemurire, este condamnată (în poemele eminesciene de maturitate) să suporte povara existenței universale, în locul zeului absent, refugiat în neființă”.

Tabloul final al poemului ne pune iarăși în prezența spațiului

terestru, un spațiu cu virtuți paradiziace, în care natura este idilizată, estetizată în mod romantic, și în care se consumă idila dintre Cătălin și Cătălina, iubire vegheată, de această dată de raza Luceafărului. E un spațiu al naturii înfiorate de vraja Erosului, un spațiu al multiplului, deasupra căruia se află Luceafărul, ființa superioară care își păstrează condiția solitară și singulară. În final, fata de împărat devine, pentru luceafăr, un „chip de lut” ce se adaptează perfect „cercului strâmt” al lumii terestre („Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”).

Poem al ființei și al avatarurilor și antinomiilor acesteia, *Luceafărul* este, cum a observat Tudor Vianu, și o sinteză a temelor, motivelor și resurselor stilistice eminesciene.

„Poveste” a determinismului universal ce guvernează devenirea cosmosului, *Luceafărul* ne vorbește, în fond, despre aporiile condiției umane, cum observă Ioana Em. Petrescu: „O clipă amenințată prin ne-nțeleșul «dor de luceferi» al prințesei din castelul de la malul mării și prin iubirea – sau setea de moarte – a celui obosit de propria eternitate, legea triumfă, acceptată și înțeleasă de cei despărțiți prin hotarele morții. În lumina notiței manuscrise eminesciene, *Luceafărul* devine povestea destinului genial, înțeleș și asumat după o încercare eșuată, de eliberare prin iubire”.

Din punct de vedere stilistic, expresia poetică este una de maximă simplitate și precizie. Versurile sunt grupate în catrene cu ritm iambic și o măsură de opt și șapte silabe. Procedul „scuturării podoabelor” (Tudor Vianu), al rafinării expresiei poate fi întâlnit în întregul poem. Impresia de grandoare – de ton, de stil și de viziune – pe care o dă poemul nu rezidă, desigur, numai din metrică sau din această distilare a procedului până la expresivitatea sa ultimă, ci din modul în care poetul plasticizează abstracțiunile, dă formă lirică unor concepte de o profunzime copleșitoare.

CAPITOLUL XII

LIMBA LITERARĂ ȘI STILUL ÎN OPERA LUI I.L. CARAGIALE

I. Comicul de limbaj în opera lui I.L. Caragiale

Opera lui I.L. Caragiale cuprinde, în registrul său comic, o multitudine de nuanțe, de la râsul satiric, la ironie, calambur sau snoavă, de la bufonerie la parodie ori de la umorul filosofic la pastişă. Instrumentul principal al comicului caragialian este, însă, limbajul. De altfel, exegeții operei caragialiene au constatat că personajele lui

Caragiale se detașează nu atât prin felul în care acționează, cât, mai ales, prin modul în care spun ceva, limbajul putând fi considerat un adevărat actant, o modalitate de caracterizare, un mod de a înscena acțiunea operei etc.

Pe de altă parte, trebuie observat că autorul *Scrisorii pierdute* a surprins în opera sa cu deosebită finețe haosul lingvistic de la sfârșitul secolului al XIX-lea, reprezentat de persistența unor elemente de limbă veche, alături de înnoirea prea rapidă a vocabularului cu neologisme, la care se poate adăuga și surprinderea specificului regional.

Există, după cum au precizat numeroși exegeți ai biografiei și operei caragialiene, în ființa lui I.L. Caragiale zone de umbră, greu de precizat, domenii ale indeterminabilului care ne fac să punem manifestările lor cele mai intime sub semnul misterului pe care, în doze și cu finalități diferite, l-au cultivat în egală măsură sau care ne fac să vorbim de ambivalențe structurale, de ambiguități psihologice relevante pentru statura lor existențială, dinamică până la echivocitate.

I.L. Caragiale ne oferă, prin ținuta sa „diurnă”, spectacolul unui om de o vervă dezlănțuită, histrionic și debordant, înclinat spre umor și ironie, însă, cu toate acestea nu se poate să nu percepem, mai mult sau mai puțin latente, înclinațiile sale spre melancolie, spre dispoziția „gravă”, serioasă: „se poate vorbi despre Caragiale ca de un *homo duplex*, care a purtat în viață mai adesea, ca și în operă, masca umorului, dar care, în intimitate, uneori, știa să se abandoneze firii lui profunde, interioare, de regulă stăpânită de dârza voință a impenetrabilității” (Șerban Cioculescu).

Șerban Cioculescu, trasând portretul lui Ion Luca Caragiale, insistă asupra epicureismului său, un epicureism relativ, situabil mai curând sub semnul dezideratului decât al realizării efective.

Cu toate acestea, viziunea clasică, apolinică a lui Ion Luca Caragiale își clatină contururile și liniile, se deformează oarecum, iar personajele își pierd tipicitatea transformându-se în excepții, de aceea, în sfârșit, stilul devine el însuși „excepție”, asumându-și registre conotative fie poetice, fie argotice, procedând așadar, prin exces, atât în sensul sublimării limbajului, cât și în acela al accentuării argotice, caricaturale. Spiritualizarea și degradarea traduc dihotomia fundamentală etic/estetic, aceea a sancționării lumii deklasate a spațiului balcanic.

Pompiliu Constantinescu observă, de pildă, că dihotomia stilistică mateină pare a fi înrudită cu ambivalența comic/tragic din opera lui I.L. Caragiale, la fel cum formula de *homo duplex* pare a se adecva ambilor scriitori: „Alternarea lui Matei Caragiale între expresia aulică și argot, între suav și trivial, repetă alternarea lui Ion Luca între comedii și *Momente* și între nuvelele lui fantastice. În limbajul realist, Matei merge un strat mai jos decât Ion Luca, în cel rafinat, un strat mai sus. Excepționala forță lexicală din *D’ale carnavalului* și *o noapte furtunoasă*, cu locuțiunile atât de tipic mahalagești, nu seacă în verva «studiată și savurată» a limbajului lui Pirgu, a Penei Corcodușii și în seva expresivă a cuvântului, când e vorba să prindă tipurile din familia Arnoteanu”.

II. Caragiale – viziunea asupra lumii

Vom încerca să observăm acum modul în care I.L. Caragiale își configurează viziunea asupra lumii, ipostazele și modelele ontologice pe care operele lui ni le propun, precum și cadrul existențial la care, prin mijloace estetice, aderă. E limpede că operele acestui important scriitor se constituie într-un univers artistic și simbolic distinct, de o complexitate tulburătoare și de o nu mai puțin evidentă armonie a articulării viziunii ontologice. Trebuie precizat, însă, că piesele de teatru, nuvelele, povestirile, momentele și schițele lui I.L. Caragiale se configurează din perspectiva unui model ontologic generativ, model care își va găsi o sumă de elemente emblematice în operă. Creația lui I.L. Caragiale poartă înkrustată în filigran, în structura sa intimă, o anumită concepție despre lume, profund originală și organică, deschizând o perspectivă proprie asupra universului.

Dincolo de particularitățile de detaliu care se pot degaja din scrierile lui I.L. Caragiale, de o extremă relevanță poate să fie cercetarea aplicată și particularizantă a viziunii despre lume pe care se pliază textualizarea existenței. Modul în care își reprezintă scriitorul realitatea, resursele de percepție pe care le valorifică, intențiile gnoseologice și disponibilitățile axiologice angajate în discurs sunt în cea mai însemnată măsură elocvente pentru specificul și originalitatea creației sale.

Un ilustru estetician german, Wilhelm Wörringer, a observat că se poate detașa un anumit „dualism al trăirii estetice”, rezumat de o „nevoie de intropatie” și de un „instinct de abstractizare”. Premisa majoră a teoriei emise de Wörringer este aceea că plăcerea estetică

înseamnă „autodesfătare obiectivată”. „A savura esteticul, remarcă Wörringer, înseamnă a mă savura pe mine într-un obiect senzorial diferit de mine, a mă transpune în el”.

Procesul de intropatie pornește, potrivit lui Wörringer, de la o „nevoie internă de activitate proprie (...) Forma obține frumusețea ei numai prin simțul nostru pe care noi îl adâncim confuz în ea”. Intropatia presupune așadar integrarea pozitivă a eului în lume, identificarea cu fluxul vital, fiind condiționată de o atitudine de „încredere fericită între om și fenomenele lumii exterioare”. Dimpotrivă, instinctul de abstractizare trădează o stare de neliniște, un sentiment de angoasă al ființei ce se angajează în dinamica lumii, o atitudine de insecuritate și de frică de spațiu, comparabilă, în planul fobiilor cu teama de spații deschise (agorafobie).

Punând în contrast cele două resorturi ale creației estetice, Wörringer sublinia că „așa cum instinctul de intropatie, ca premisă a trăirii estetice, își găsește satisfacerea în frumusețea organicului, tot așa instinctul de abstracție își află frumusețea sa în anorganicul care neagă viața, în domeniul cristalin, în general vorbind în orice legitate și necesitate abstractă”. Preluând, cu necesare nuanțări, desigur, teoria lui Wörringer, am putea să caracterizăm operele lui I.L. Caragiale din perspectiva acestor două principii – opuse, dar și complementare – ale trăirii estetice.

Înainte de toate, s-ar putea reliefa o particularitate de registru psihoestetic, o netă plasricizare a modalităților de „reacție” a autorului la „stimulii” realității. Ca scriitor (și poate că și în postura sa empirică), I.L. Caragiale stă sub semnul emblematic al intropatiei. Departe de a căuta să se detașeze de personaje, situații, obiecte, el încearcă să se identifice cu ele. Reacția sa psihoestetică la realitate nu se traduce printr-un recul în forme geometrizzante, prin abstragere contemplativă ori vocație a detașării pure, ci, mai curând prin proiecția propriului eu în ipostaze actanțiale diverse, prin tendința de a împrumuta personajului, obiectului etc. ceva din psihismul său. Astfel, dacă studiem, cât de superficial, raporturile dintre Autor și Personaj în opera lui I.L. Caragiale, vom observa cu ușurință tendința autorului de a-și anexa spațiile personajului, de a-i împrumuta propriile trăiri, personificându-i ipostazele existențiale, prin transpunerea simpatetică înăuntrul lui.

Predispoziția empatică a autorului, tendința sa de identificare

(și nu de detașare) cu „obiectul” narațiunii are ca rezultat o anumită estompare a vocii auctoriale prin jocul strategiilor textuale, în beneficiul „glasului” personajelor. Impulsul empatic (*Einfühlung*) care se dovedește a fi, în linii mari, paradigma generativă a creației lui I.L. Caragiale presupune așadar un procedeu de transfer, se bazează pe un ritual al translației simpatetice care distribuie „figurile” și măștile auctoriale în spațiul actanțial al personajului. De aici rezultă și tentația explorării straturilor celor mai adânci ale psihicului uman (în nuvelele de sursă naturalistă) ca și zugrăvirea planului uman organic, dar tot din acest resort empatic ar putea proveni procesul de depersonalizare a autorului, care își atenuează inițiativele formative, pentru a-i ceda resursele expresive personajului, după cum observa, în *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu: „Stilul simpatetic și cel indirect liber sunt oarecum treptele care conduc în centrul însuși al artei scriitoricești a lui Caragiale. Ele sunt modalitățile tehnice ale unui scriitor care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decât privindu-i și ascultându-i, făcându-i să se miște și să grăiască. De aceea toată arta lui Caragiale tinde către prezentarea directă a omului. Dar cum autorul *Momentelor* nu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte concrete și de colori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbește și este ascultat. Nimeni înaintea lui, numai Creangă în același timp cu el, destul de puțini după dânsii, au fost scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeași precizie a auzului, aceeași intuiție exactă a sintaxei vorbite, a vocabularului și a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale”.

Această „precizie a auzului” și „intuiție exactă a sintaxei vorbite”, a vocabularului și a inflexiunilor nu sunt altceva decât manifestări ale impulsului generator empatic, de identificare cu universul, de proiecție în interiorul personajelor a propriilor manifestări afective. Intropatia ca trăsătură de bază a personalității lui I.L. Caragiale se traduce și în plan stilistic prin ponderea restrânsă a modalităților descriptive, așadar a stilului „expozitiv” și accentul apăsător pe care îl capătă stilul „simpatetic” (Tudor Vianu).

Desigur, predispoziția empatică, adoptarea de către Autor a unor roluri sau, dimpotrivă, transpunerea, prin consonanță afectivă, în statutul unui personaj țin și de talentul actoricesc, de postura histrionică și parodică pe care, nu de puține ori, o atașa Caragiale personalității sale. Întruparea rolului, transpunerea într-un „statut”

străin nu presupune însă alienarea *eului* auctorial și pierderea funcției de „control” a acestuia. De aceea, dacă schițele, de exemplu, cuprind „elemente foarte prețioase pentru autoportretul moral al lui Caragiale”, totuși gradul de identificare între Autor/Narator/ Personaj diferă foarte mult pentru că e greu de disociat între ceea ce reprezintă transpunere afectivă, simulație ironică sau disimulație în raportul atât de labil dintre Autor și Personaj.

Foarte semnificativă, în sprijinul tezei noastre, ni se pare ponderea importantă pe care o are tehnica monologului în schițele lui Caragiale, subliniată și argumentată într-un studiu convingător de Ștefan Cazimir. În opinia lui Ștefan Cazimir, oralitatea ca premisă majoră și modalitate internă de structurare a operei „se distinge prin degajarea a doua zone: vorbirea personajelor și aceea a naratorului”. Impresia dominantă ce se degajă din schițele lui Caragiale e aceea că naratorul preia rolurile personajelor, printr-un subtil efort simulativ „modificându-și rostirea și mimica în chip corespunzător”, raportându-se în dublă manieră la ele, asimilând particularitățile lor verbale, gestice, etc. Și, în egală măsură, proiectându-și sensibilitatea în schema psihologică a actantului.

Totuși, raportarea autorului la personaje prin identificare, ca proces de transpunere afectivă (mărturisită chiar, într-un loc, de scriitor) ce pare a fi impulsul germinativ al creației lui I.L. Caragiale nu trebuie absolutizată, ci, privită dimpotrivă, cu suficientă precauție pentru că, nu de puține ori, Caragiale folosește în mod deliberat resursele intropatiei ca pe o strategie textuală cu finalități precise. Astfel, atunci când autorul își însușește malformațiile lingvistice ale personajelor, agramatismul și incoerența lor logică, e de la sine înțeles, aproape, că finalitatea este ironică. În astfel de momente transpunerea afectivă își pierde „inocența” (câtă era) pentru a se transforma în travesti deliberat și simulacru al realității. Răsfrângerea intropatiei în fraza caragialiană își poate afla de altfel sursele și în matricea spațială de la care se revendică marele dramaturg: aceea balcanică.

Doar pe fondul acestei lumi confuze, cu o cromatică debordantă și în eternă neorânduială, în perpetuu dezechilibru ontic s-ar putea profila o astfel de predispoziție afectivă de gradul intropatiei, al identificării cu dinamica realității. Unei astfel de lumi de coloratură policromă până peste poate și unei astfel de predispoziții care preia, într-o adevărată bulimie afectivă și senzorială toate contururile, oricât

de contorsionate, ale lumii îi corespund o dispoziție stilistică proteică, de nu chiar cameleonică. Transferând propria tectonică sufletească în situații, personaje străine, Caragiale nu face decât să mimeze, să simuleze mereu stiluri, modalități scripturale, să preia neconținut moduri de expresie dintre cele mai diverse, pe care le transferă în propriul discurs, identificându-se, pentru moment, cu registrul lor semantic. Avea, de aceea, dreptate Al. Călinescu când numea, ca o trăsătură fundamentală a scriiturii lui I.L. Caragiale „capacitatea mimetică, permanenta disponibilitate, arta de a utiliza diferitele stiluri și registre ale discursului literar și nu numai literar”.

Modalitățile mimetice de care dispune Caragiale și pe care le fructifică (mai ales în proză) sunt, de aceea, parodia și pastișa, atunci când disponibilitatea cameleonică a limbajului caragialian nu recurge direct la citat sau la colajul de texte ca puncte extreme, împinse la limită, ale mimetismului textual.

III. Modalități ale ironiei în opera lui I.L. Caragiale

„Modalitatea specifică de funcționare a lumii lui Caragiale este talmeș-balmeșul” – scrie Mircea Iorgulescu în *Eseu despre lumea lui Caragiale*, carte care s-a născut, după însăși mărturisirea autorului, ca replică la viziunea senină, idilică despre universul caragialian a lui Mihail Ralea. Mircea Iorgulescu continuă, în studiul amintit: „Talmeș-balmeșul se realizează printr-o continuă acțiune de destructurare și de trivializare, manifestată deopotrivă în planul limbajului și al existenței. Efectele sale cele mai frecvent întâlnite sunt ambiguitatea promiscuă de sensuri și de atitudini ireconciliabile și totuși constrânse la coabitare, căderea în elementar și chiar în patologic (...) abolirea contrariilor prin omogenizare și transformarea limbii într-un instrument de falsificare permanentă a realității”.

Universul pe care îl configurează autorul *Momentelor* este unul „de strânsură”, neomogen, lipsit de un principiu al coerenței. Lumea lui I.L. Caragiale este o lume neașezată, dezarticulată, un univers aflat parcă perpetuu în pragul dezagregării, menit să se realcătuiască mereu, supus provizoratului și marcat de pecetea efemerității. Este, cu alte cuvinte, ceea ce V. Fanache numește, în lucrarea sa din 1984 *Caragiale*, „lumea-lume”. „Lumea-lume” și „societatea așezată” sunt noțiuni de sens contrar căci „lumea-lume” reprezintă un conglomerat imatur care mai degrabă parodiază formele civilizației, într-un van extaz narcisist, este „o mulțime fără coeziune, unde niciun principiu și

nicio tradiție n-au atins puterea suficientă pentru a determina o structură socială”.

Într-un grad înalt semnificativ este însă modul în care I.L. Caragiale pătrunde în infrastructura acestei lumi, demontând și comentând faptul divers, aspectul banal-cotidian. În răspărul literaturii clasice care își alegea ca teme de meditație și surse de inspirație subiecte din societatea aleasă, din istorie sau mitologie, I.L. Caragiale inaugurează în literatura română o veritabilă „retorică a derizoriului”, a faptului banal, a cotidianului de cea mai umilă speță. Scriitorul pătrunde în arcele „lumii de strânsură”, zugrăvind micile afaceri și politica, tribulațiile erotice și viața parlamentară, farsa juridică și faptul divers.

Principiul care structurează această lume este principiul omogenizării. Legea entropiei tinde să aducă la același numitor comun ierarhiile sociale: simpli cetățeni cu orgoliul inflammat emit cele mai năstrușnice opinii politice, după cum autoritățile de provincie din schița *25 de minute* adoptă un regim al comunicării intolerabil de familiar cu Regele și Doamna („Am auzit, dragă, zice Doamnei nevasta directorului, că ați fostără cam bolnăvioară”) etc.

Ochiul prozatorului, disponibil la detaliul cel mai insignifiant, își distribuie atenția asupra aspectelor sociale și umane reprezentative pentru lumea de mijloc pe care o evocă insistent în momentele și schițele sale. Din acest patos al derizoriului, pe care scriitorul îl urmărește pretutindeni: la berărie, pe stradă, în tren, la cafenea etc., din această retorică a banalității alcătuită din înregistrarea minuțioasă a unui univers marginal, acela al mahalalei (nu atât geografice, cât sufletești, cum s-a remarcat), Caragiale instituie, paradoxal, o mitologie a derizoriului și a universului umil. Trei elemente esențiale tutelează această mitologie *à rebours*, pe care scriitorul o articulează din figurile cele mai neînsemnate. Imaginile cu funcție paradigmatică ce susțin această mitologie a derizoriului sunt: labirintul, Moftul și Mitică.

Caragiale este, e aproape inutil să mai spunem, un scriitor citadin ce a evocat cu o pregnanță neegalată vechea alcătuire a Bucureștilor, de un pitoresc sugerat de dezordinea arhitectonică, de aspectul improvizat al unor străzi, având o formă labirintică, un labirint cu semnificații dezafectate, depozat de orice aură simbolică. Bucureștiul, așa cum e descris de I.L. Caragiale în multe momente dar mai ales în *o noapte furtunoasă* oferă imaginea unui „parcurs plin de

surprize și capcane, cu praguri, porțițe încuiate și uluci de netrecut, denivelări cu scări ce lipsesc – imagine a Orașului strâmb, geografie a unei lumi confuze și haotice unde totul e «în pripă» și «de strânsură».

Iată așadar că unei alcătuiți socio-morale precare, unei dezagregări funciare a relațiilor sociale le corespunde o „organizare” arhitectonică pe măsură, spațiul haotic al Bucureștilor, cu mahalale dispuse fără har, în eternă și totală neorânduială, evocând imaginea unui labirint, imagine încărcată însă de semne ironice, cu valențele simbolice devalorizate, împinse spre deriziune și farsă, ca în celebra scenă a urmăririi lui Rică Venturiano de către Jupân Dumitrache, scenă pe care o relatează „rezonabilului” său interlocutor Nae Ipingescu: „Ei! Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieșim pe Podul de pământ – papugiul cât colea după noi; ieșim în dosul Agiei – coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în gorgani – moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-vodă ca să apucăm spre Stabilament – mațe-fripte după noi” etc.

Tectonica aleatorie, confuză, lipsită de orice noimă a acestui spațiu labirintic întruchipat de mahalaua bucureșteană, în care schele, fundături, porțițe încuiate fac orice orientare imposibilă, poate fi însă sugerată cel mai bine de lamentația lui Rică Venturiano din actul II, scena a VIII-a, în care personajul își rememorează postura sa tragi-comică de Tezeu derizoriu, încercând să surmonteze piedicile inițiatice pe care geografia mahalalei bucureștene i le întinde, lipsit și de un fir al Ariadnei (aici, al Ziței) salvator: „Rică: Am scăpat până acum! Sfinte Andrei, scapă-mă și de acum încolo: sunt încă june! Geniu bun al venitorului României, protege-mă; și eu sunt român (răsuflă din greu și își apasă palpațiile). O, ce noapte furtunoasă! Oribilă tragedie! (I se pare că aude ceva și tresare) Ce de peripețiuni!... Ies pe fereastră și pornesc pe dibuite pe schele! mă țiu binișor de zid și ajung în capătul binalii. Destinul mă persecută implacabil... Schelele se-nfundă; nicio scară... Cocoana perfidă mă induse în eroare... Vreau să mă-ntorc și d-odată aud pe inamici venind în fața mea pe schele. O iau înapoi fără să știu unde merg; mă împiedic de un butoi cu țiment... O inspirațiune... – eu, ca poet am totdeauna inspirațiuni! – m-ascund în butoi! Pașii inamicilor se-apropie în fuga mare, mulți înși trec iute pe lângă butoiul meu înjurându-mă; eu, ca june cu educațiune, mă fac că n-auz... Toți se depărtează... Auz un zgomot, strigăte, țipăte de femei, în fine o împușcătură. Zgomotul apoi cu încetul se stinge, totul rămâne într-un silențiu lugubru, numai din depărtare se aude orologiul de la

Stabiliment bătând unsprezece și douăzeci... oră fatală pentru mine! Ies binișor din butoiul meu, mă târăsc de-a bușele pe schele și mă pomenesc înapoi aici”.

Dincolo de insuccesul expediției sale prin labirintul sui-generis al mahalalei, pusă de Caragiale sub semnul deriziunii, al ridicolului (Rică Venturiano se întoarce de unde a plecat, nu progresează de loc în itinerarul său salvator) percepem în monologul lui Rică Venturiano o sumă de „voci” (texte) străine, insolite, de o solemnitate și o „înălțime” ce nu sunt de nimic justificate în acele momente de panică prin care trecea. Această solemnitate placată pe ridicol face din Rică Venturiano un erou de mitologie *à rebours*, un actor de mascaradă care ia farsa drept tragedie, intervertind tragicul și comicul, manipulând cu totul greșit registrele lingvistice și care, fie din confuzia mintală datorată spaimei, fie dintr-o greșită distribuție logică a statutului său, rostește propoziții total inadecvate contextului dat. În această scenă efectul comic reiese tocmai din contrastul ce se stabilește între stilul „înalt” folosit de Rică Venturiano și situația ridicolă în care este angrenat.

În consecință, „lumea-lume”, această lume de strânsură configurată de I.L. Caragiale își focalizează semnificațiile în imaginea emblematică a labirintului mahalalei bucureștene, concentrându-și ritmul aleatoriu, existența convulsivă și tautologică și în semantica *Moftului*.

Ce este însă Moftul? Pentru a-l defini, Caragiale adoptă solemnitatea stilului retoric, într-un text ce mimează erudiția, recurgând la majuscule, repetiții, sublinieri și construcții oximoronice. Desigur, e o definiție din care nu vom afla ce este moftul, tocmai din cauza prea marii aglomerări a termenilor ce încearcă să îl caracterizeze: „O, Moft, tu ești pecetea și deviza vremii noastre... Silabă vastă cu nețărmurit cuprins, în tine încap așa de comod nenumărate înțelesuri: bucurii și necazuri, merit și infamie, vină și pățenie, drept, datorie, sentimente, interese, convingeri, politică, ciumă, lingoare, difterită, sibaritism, vițiuni distrugătoare, suferință, mizerie, talent și imbecilitate, eclipsă de lună și de minte, trecut, prezent, viitor – toate cu un singur cuvânt le numim noi românii moderni, scurt: MOFT” (*Moftul român*).

Caragiale ne întinde, după cum s-a putut vedea, o capcană retorică prin această definiție care, în loc să deslușească „obiectul de definit” să-i exprime conformația, dimpotrivă, îl opacizează, prin

mulțimea de termeni, cu semantism cel mai adesea contrastant, sub avalanșa cărora autorul încearcă să acopere semnificația sa proteică. Și totuși, ce este moftul? Moftul reprezintă, înainte de toate, o vocabulă simptomatică pentru sintagma „lume-lume”, o vocabulă-arhetip a acestui univers lipsit de noimă, dezarticulat și haotic. Moftul reconstituie vidul semantic al acestei lumi, apocaliptica sa eclipsă de semnificație.

Lumea lui Caragiale are toate atributele unui semn vidat de sens. Semnificantului, aglomerării de obiecte, de ființe, conglomeratului referențial nu i se alătură niciun semnificat. Carența acestei lumi provine, fără îndoială, din absența unui sens ordonator, ca și din vidul semantic ilustrat atât de elocvent prin parabola cu iz mitologic a Moftului. În fapt, Moftul ca simbol mitologic ironic (trimițând în mod parodic la mitologia clasică) e rezultatul unui paradox la care participă inflația verbală și eclipsa semantică. În alegoria Moftului, Caragiale face apel și la puterea de reverberație mitologică a presei, aceea care amplifică, multiplică, difuzează Moftul.

Caragiale denunță astfel, prin bonomă antifrază, tirania verbului aflat în plină inflație semantică, deviat de la sensul său primar, logic și demonizat prin carență etică: „El, Moftul, a crescut cu o iuțeală nemaipomenită și a fost alăptat de *Hârtia* căreia i se făcu milă de copilul orfan aruncat de mama lui. Când ajunse în vârstă Moftul, doica lui, *Presa*, îl însură cu *Opinia*, o tânără fată mai mult sau mai puțin publică”.

Traseul genezic al moftului se derulează astfel între nașterea sa instantanee, *Hârtie*, *Presă* și *Opinie*, „fata mai mult sau mai puțin publică” – după jocul de cuvinte al lui Caragiale. S-a observat adesea că lumea lui Caragiale nu trăiește doar într-o iluzorie nevoie de coerență, de organizare (care rămâne iluzorie până la capăt!), ci și prin forța de susținere a apetitului verbal.

Nevoia de conversație (nu de dialog, căci dialogul e de neconceput în spațiul caragialian, chiar dialogurile textuale, grafice nu sunt decât o suită de monologuri intercalate, întretăiate), apetitul verbal, „pofa de a vorbi și setea de aplauze” (V. Fanache) susțin acest univers edificat prin forța (întoarsă spre diriziune și farsă) a Logosului.

Logosul personajelor caragialiene este tot ce poate fi mai opus logosului biblic. Cuvântul, în lumea personajelor lui Caragiale, nu instituie, ci mistifică, nu revelează ci ascunde, nu comunică, ci bruiază

comunicarea, instituind un joc al ambiguității care își găsește apogeul, punctul de maximă intensitate și, totodată, momentul degenerescenței sale în *scandal*: „Scandalul exprimă o mânie defulată, din unghiul celui care-l emite, și un act de indecență din unghiul celui care-l receptează” (V. Fanache). Scandalul reprezintă așadar momentul apocalipsei comunicării. În disonanțele scandalului, sensurile cuvintelor se contorsionează, vocabulele capătă aspecte monstruoase, semnificațiile fiind percepute în mod fals, realizându-se printr-o anomalie a logicii, printr-o falsă percepție a realității.

Acesta este și cazul celebrei erori de percepție din *Conu' Leonida față cu Reacțiunea*, unde, datorită unei false recunoașteri, o petrecere este luată drept „revoluție”. Percepția distonantă a realității de către cuplul Leonida-Efimița se datorează, pe de o parte unei false identificări a unui fenomen după manifestări exterioare, perceperea esenței după aparențe înșelătoare și accesorii – „revoluția” prin focuri de pistol și chiote – și, pe de altă parte, scăpării lui Leonida, care a neglijat să-și citească de cu seară gazeta, unde negreșit ar fi aflat la „Ultime știri” de va fi ori nu vreo „revoluție”:

„Efimița: Ai auzit?

Leonida: Am auzit.

Amândoi, d-odată, se ridică înfiorați. Zgomotul s-apropie).

Efimița (sărind din pat): E idee, Leonida?

Leonida (cu spaimă): Aprinde lampa... (Sare și el din pat. Zgomotul mai aproape)

Efimița (aprinzând lampa): E fandacsie, bobocule?

Leonida (tremurând): Nu-i lucru curat, Mițule. (Zgomotul tot mai tare)

Efimița: E ipohondrie, soro? (Zgomotul crește mereu).

Leonida: E primejdie mare, domnule! Ce să fie?

Efimița: Ce să fie? Dumneata nu vezi ce să fie? Revoluție, bătlăie mare, Leonido!

Leonida (ciudindu-se): Bine, frate, revoluție ca revoluție da' nu-ți spusei că nu-i voie de la poliție să dai focuri în oraș?”

Se poate destul de lesne observa, în fragmentul citat, carența comunicării dintre cele două personaje, precum și falsa percepție a realității. Replicile celor doi eroi trădează planurile de gândire cu totul diferite, paralele, de nu chiar contrastante ce le tutelează vorbele. Deriziunea evenimentelor istorice pe care o efectuează conu' Leonida

În docta sa expunere, în care nume precum Galibardi sună intolerant de familiar, se însoțește cu mitologizarea faptului divers, a unei petreceri care e transferată de imaginația inflamată a celor doi în registru eroic, cvasifabulos. Mitologia și moftologia sunt domenii semantice complementare în opera caragialiană. Adesea, Caragiale nu depreciază stilul înalt sau faptul de o solemnă amplitudine decât pentru a solemniza – cu intenție ironică, desigur cazul insignifiant sau personajele de o banalitate stridentă. Revenind la *Conu' Leonida față cu Reacțiunea*, stupefiat de zgomotele pe care le percepe și a căror semnificație nu o poate deloc pătrunde, eroul recurge la autoritatea cea mai competentă, aceea care e investită de Caragiale, în mai toate operele lui cu atribute fals sacrale, ce o împing astfel spre derizoriu: Presa.

Presa este, să ne amintim, cea care difuzează și amplifică Moftul, sporindu-i puterea de penetrație în conștiințe și inflamându-i firavul semantism. La gazetă apelează și Conu' Leonida, el acordându-i acesteia o încredere infinit mai mare decât propriei puteri de percepție: „Leonida: Unde mi-este gazeta? (nervos) că dacă o fi să fie revoluție, trebuie să spuie la „Ultimele știri”. Unde mi-e gazeta? (Merge la masă, ia gazeta, își aruncă ochii pe pagina a treia și dă un țipăt): A!

Efimița: Ei!

Leonida (pierdut): Nu e revoluție, domnule, e reacțiune; ascultă! (citește tremurând): «Reacțiunea a prins iar la limbă, ca un strigoi în întuneric, ea stă la pândă ascuțindu-și ghearele și așteptând momentul oportun pentru poftele ei antinaționale... Națiune, fii deșteaptă!» (cu dezolare): Și noi, dormim, domnule!

Efimița (asemenea): Cine strică, soro, dacă nu mi-ai citit gazeta de cu seara!”

Dincolo de limbajul „gotic” în care e prezentată reacțiunea („strigoi în întuneric”, „pândă”, „ascuțindu-și ghearele”, „pofte antinaționale”) putem remarca forța de fascinație, autoritatea totală, hipnotică pe care o are gazeta asupra lui Leonida, ca și asupra altor personaje caragialiene (Jupân Dumitrache, Nae Ipingescu etc.). Inițiativele lui Leonida sunt dirijate de literatura tipărită a gazetei, după cum semnalele sonore de afară sunt semnele „revoluției” sau „reacțiunii” în funcție de dispoziția umorală a „Ultimelor știri”.

IV. Personaj și mediu social: Moftangiul

Dacă moftul reprezintă absența semnificației, gradul zero al

sensului ori, din contră, inflamarea peste poate a Semnificantului, în proporție inversă cu evoluția Semnificatului, Moftangiul ca model uman, purtând imprimată în filigranul personalității sale, în retorica sa comportamentală și existențială pecetea moftului, e sinonim cu Mitică. Mitică este, paradoxal, nu un nume ce desemnează o individualitate umană, o ființă cu contururi ferme, ci un nume generic care aparține – în mod alegoric, desigur – tuturor personajelor caragialiene nedeseemnându-le însă fizionomia niciunuia. În universul omogen și entropic, haotic și dezarticulat conturat de Caragiale, în care fondul, ca și inexistent, e exprimat prin extensia unor forme proliferante, orice dorință de individualizare e iluzorie, mimetismul funcționează implacabil, astfel încât nevoii de identitate a personajelor i se opune „o biografie ficțională” (V. Fanache), o nevoie irepresibilă de mistificare, de autoiluzionare, ce se îmbină cu imperativul van al „notorietății”. Între dorința de afirmare, între mania notorietății și disponibilitățile afective, morale, intelectuale cu totul precare, tinzând spre gradul zero, ale personajelor există o discrepanță evidentă, un elocvent hiatus.

Dacă vidul sufletesc și banalitatea atotstăpânitoare sunt mărcile specifice ale personajului caragialian, absența comunicării, neputința dialogului traduc relațiile ce se statornicesc între personaje. Lipsite de identitate, personalități derizorii ce se afirmă ignorându-și destinul, cu comportamente fluctuante care se nasc dintr-un joc ironic de oglinzi, personajele caragialiene sunt expresia cea mai elocventă a *anonimizării* sub semnul Logosului uniformizator, deturnat spre farsă logoreică și scandal.

Personajele lui Caragiale seamănă ca două picături de apă, pustiul lor sufletesc este același, astfel încât genericul nume Mitică acoperă o realitate palpabilă, instituind anonimizarea, lipsa identității și imposibilitatea dialogului. *Postura* personajului se transformă astfel, inevitabil, în *impostură*, pentru că, aflat într-o perpetuă dispoziție mimetică, debordând de un nestăvilit patos cameleonic, eroul încearcă să-și asume noi identități, nereușind, fiindcă de cele mai multe ori (vezi *Repaus dominical*, *La Paști* etc.) celelalte personaje sunt aidoma lui. Textul lui Caragiale se prezintă astfel sub aspectul unui joc de oglinzi în care personajele se reflectă, înlănțuindu-se într-un carnaval al vidului existențial, într-o mascaradă a absenței și a eclipsei de semnificație, de dialog și de consistență ontică.

O memorabilă definiție a miticismului, categorie moral-psihologică a bucureșteanului de mijloc și, în genere, a omului caragialian o oferă Pompiliu Constantinescu: „Ce este Mitică și miticismul? Este o categorie morală a micului burghez din capitală. Mitică este «deșteptul» național prin excelență, spiritul superficial care se pricepe în orice domenii: în finanțe, în arte, în politică, emițând «opinii», toate foarte «categorice», chiar când sunt numai șugubețe. Mitică este sociabil prin definiție, căci își debitează vorba printre amici, la cafenea și berărie, entuziasmat de câteva pahare și incitat de întreruperi și replici adverse, este familiar cu toată lumea și demn când îl atinge în amorul propriu (...) Flecar până la manie, iubitor de farse până la puerilitate, tembel până la sașietate, abil în lucrurile mărunte, dușman al serviabilității dar amator al favoritismului cu profit personal, Mitică este un mic egoist care vrea să trăiască în turmă și cât mai comod”.

Între motivul labirintului, acela al Moftului și figura lui Mitică legătura se dovedește mult mai strânsă decât ar părea la prima vedere. O dată, deoarece toate aceste elemente emblematice pentru lumea lui Caragiale o definesc, o reprezintă, o desemnează în mic, comportându-se asemeni unor litote ce-i atenuează conformația, sugerând însă infinit mai mult decât spun. Dar, pe de altă parte, cele trei figuri simbolice reprezintă elemente constitutive ale unei mitologii a derizoriului (sau *moftologii*) pe care o construiește cu migală Caragiale.

V. Discursul ironic și parodic în opera lui I.L. Caragiale

Un articol de dicționar ne oferă, în câteva rânduri, doar, o concisă definiție a ironiei: „Ironie (gr. Eironeia – „ironie”) figură retorică prin care, cel mai adesea, se enunță o apreciere pozitivă ori chiar o laudă, simulată, pentru a se înțelege că e vorba de o persiflare ori chiar de o batjocură, sau, uneori, o apreciere negativă simulată în locul celei pozitive, la adresa unei persoane”. Iată așadar – contrasă – diagrama ironiei, această figură a ambiguității și simulării care „exprimă contrariul a ceea ce vrea să comunice”, diferențiindu-se însă prin ceea ce comunică (dispreț, persiflaj, batjocură). Ironia este așadar o armă satirică dar și o formă de scriitură plurală, deschisă unor interpretări multiple. Ea se naște din procedeul inversării, al antifrazei și generează un evident polisemantism textual.

Ironia este apanajul inteligenței, mai mult, ea este „conștiința

conștiinței”, e reflectare a spiritului în oglinda propriei sale lucidități, e o parabolă a speculantății, a imaginii care își prelungește la infinit întruchipările în perpetuă dedublare reflexivă. În corporalitatea ficțiunii ca text ironia ni se poate înfățișa și ca metatext, îndeplinind funcția de control și depășind dialectica absolutului și relativului prin prefigurarea revelației infinitului căci, scrie Vladimir Jankélévitch „ironie înseamnă suplețe, adică extremă conștiință. Ea ne face, cum se spune, «atenți la real» și ne face imuni la îngustimea și deformările patosului intransigent, la intoleranța fanatismului exclusivist”.

Dar ironia, pe lângă inversare, ambiguitate și dedublare produce și un fenomen de distanțare (a autorului față de anumite personaje, a unui personaj față de altul etc.). Discursul ironic își păstrează așadar o ținută ambivalentă, iar suprema ambivalență ironică este râsul, nu hohotul de râs, însă, ci râsul „relativizant” (Bahtin), acela care își asumă riscurile paradoxului și refuză revelația apodictică a concluziei. Ironia nu e concluzivă, ci aluzivă, presupune dedublare a enunțului, prin efort relativizant, prin estompare a sensului și simulare.

Există o tipologie destul de variată a ironiei și a discursului ironic. Cea mai cunoscută formă de ironie (căci a fost consacrată de dicțiunea filosofică) este aceea socratică. „Premisele ironiei socratice rezidă în ambivalența ontologică a lumii, consecvent purtătoare a unui dublu adevăr (...). Ironia socratică se îndoiește de caracterul univoc al obiectului și propune un schimb neîntrerupt de opinii animate de căutarea adevărului (...) Interogație și problematizare a lumii, ironia socratică însumează, în definiția celebră dată de Schlegel, însușirile cele mai neobișnuite. Ea este simultan disimulare, enigmă, glumă, gravitate, artă, știință și filosofie, gândire liberă și gândire riguroasă, derutantă pentru mințile plate, seducătoare pentru cele mobile” (V. Fanache).

Ironia socratică stă sub semnul proteismului și al ambiguității, ea e o „atitudine filosofică față de valori”, fiind și „o pedagogie a spiritului cunoscător, dar și o metodă cu funcție critică a gândirii conceptuale” (Hegel). Ironia socratică joacă un rol deosebit de important în strategiile textuale pe care le înscenează autorul *Scrisorii pierdute*. Începând cu unele titluri ce au vădite intenții ironice (ex. *Om cu noroc! Amici, Mici economii*), titluri construite prin antifrază și care disimulează, în retorica lor bonomă, intenționalitatea satirică a

autorului, continuând cu strategia ironică a începuturilor și finalurilor unor momente (asupra cărora a insistat Florin Manolescu în *Caragiale și Caragiale*), Caragiale își asumă arma ironiei socratice utilizând-o cu o semnificativă frecvență. Însușindu-și, precum filosoful grec, masca inocenței și a ignoranței, autorul recurge la o maieutică subtilă, demascând impostura și prostia, demagogia și fanfaronada. E semnificativă distanța ce se stabilește în interiorul textului între vocea naratorului – personaj și aceea a Autorului obiectiv, instanța ce supraveghează, de la cea mai mare înălțime, în mod impersonal, avatarurile textului.

Astfel, în *Five o'clock*, vocea naratorului formulează un enunț inocent, nevinovat („Îmi place (...) să stau de vorbă cu damele din lumea mare”) pe care însă șirul de întâmplări ce urmează și care dezvăluie adevăratul caracter al „damelor din lumea mare” îl transformă într-un discurs „curat” ironic. Același lucru se petrece și în *Amicul X*, unde naratorul simulează, cu o impecabil mimată inocență, deferența, respectul pentru un ins de notorietate „amicului X”: „Din cauza acestei *mulțimi imense* (jocul supralicitării pleonastice nu face decât să amplifice efectele strategiei ironice, subl. ns.) de varii cunoștințe, pe care știe să le cultive cu o artă superioară, X devine pentru fiecare dintre noi, cel mai prețios prieten. Frecventând atâtea cercuri diverse, care-i sunt deopotrivă de familiare, se-nțelege câtă admirație trebuie să-mi inspire mie, care cunosc așa de puțină lume și care sunt așa de puțin introdus mai ales în cercuri de seamă, unde se-nvârtesc personaje ilustre”. E aproape de la sine înțeles că deferența și umilitatea pe care le exprimă autorul sunt mimate, intrând în codul unui exercițiu ironic care, în finalul schiței, va dejuca impostura notorietății la care se pretează „amicul X”.

Modalitatea ironică socratică e și mai evidentă în *Mici economii*, unde autorul apelează la conformism, pentru a-și dedubla apoi observația și a trimite aluziv semnale discrete demascatoare cititorului. Simularea, mimarea participării, caracterul trucat al naivității naratorului angajează, mai ales în textul momentelor și schițelor, nu doar resurse ironice, ci și transpuneri autoironice. Travestiul pe care îl presupune ironia, jocul simulării la care se dedă naratorul în *Mici economii* e atât de subtil și de echivoc încât „amicul” Iancu Verigopolu e departe de a sesiza ironia, la care, de altfel, se expune cu bună știință, el cel dintâi, exploataând farmecele soției sale.

Travestiul ironic presupune și o însemnată doză de falsă umilitate, autorul conformându-se inițial trăsăturilor pe care intenționează să le ironizeze, pentru a le exacerba contururile, împingându-le astfel în ridicol și grotesc. Invertirea celor două categorii estetice (sublimul și ridicolul) se realizează, după observația lui Florin Manolescu prin folosirea în mod ironic a unui limbaj familiar, cvasitrivial într-o împrejurare solemnă (remarcasem procedeul invers în „lamentația” lui Rică Venturiano din *o noapte furtunoasă*), precum în schița 25 de minute: „Am auzit, dragă – zice Doamnei nevasta directorului – că ați fostără cam bolnăvioară! (...) Dar acu te-ai făcut bine... Se vede... Fie că frumoasă ești! Să nu-ți fie de deochi! Să trăiești”.

Se pot remarca de asemenea în opera lui Caragiale și câteva ipostazieri ale ironiei romantice, ale acelui tip de discurs ironic ce se poate defini ca „reacție a lucidității față de deziluzia spiritului în fața tentației absolutului, față de zădărnicia tensiunii spre absolut” (Maria Vodă Căpușan). Ironia romantică funcționează mai cu seamă din resursele energiilor sale demascatoare, căci pentru Friedrich Schlegel, ironia va fi un fel de suflu divin în care trăiește însă „o conștiință a bufoneriei transcendente” și „ironia romantică nu va mai interioriza și interoga realitățile axiologice asemenea celei socratice, ci însăși realitatea existenței, descoperindu-se pe sine ca unică realitate”. Dar, notează pe de altă parte Kierkegaard „prin raport cu liberul nostru arbitru infinit, toate lucrurile se aneantizează în haosul ironiei”.

Interesantă în cea mai mare măsură este reflecția lui Hegel în marginea ironiei romantice. Filosoful german operează, în *Principii de estetică*, o critică severă a negativității ironiei romantice, a cărei reflexivitate pură se-ntoarce autodistructiv asupra ei înseși. Astfel, dinamica ironiei înseamnă, după Hegel „activitatea ideii care se neagă pe sine infinit și universal spre a deveni finitate și particularitate și care suprimă din noi și această negație pentru ca astfel să se restabilească universalul și infinitul în finit și în ceea ce e particular”. Ironia romantică capătă, în opera lui Caragiale, înfățișarea unei demascări a „procedeeleor”, ia chipul neîncrederii Creatorului față de creația sa și față de creaturile (personajele) sale. Sunt de o frecvență semnificativă semnalele ironice prin care autorul se dezice de ceea ce a spus cu o propoziție în urmă, prin care se ia în răspăr, relativizându-și astfel calitățile și competența de scriitor „omniprezent” și atotputernic.

Fluctuațiile textuale, meandrele narațiunii ne dezvăluie

luciditatea necruțătoare cu care autorul *Scrisorii pierdute* și al *Momentelor* purcede la relativizarea propriului discurs, prin înserarea în corpul textului său a unor texte străine, de tip mimetic și ironic (parodia, pastișa, caricatura), denunțând procedeele pe care tocmai le-a utilizat și acuzând forme literare la care nu aderă. O astfel de formă de ironie romantică, ce operează asupra unui anumit tip de text denunțându-i mecanica și trădând luciditatea autorului, cât și inaderența sa la un atare discurs este finalul nuvelei *Două loturi*: „Dacă aș fi unul dintre acei autori carii se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un târziu, cine vizita mănăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrână, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfântă, cu o aluniță mare păroasă deasupra sprâncenei din stânga și cu privirea extatică (...) Tot într-un timp, cole departe, în haosul zgomotos al Bucureștilor, trecătorii puteau vedea un moșneag micuț, intrat la apă și scofâlcit, plimbându-se liniștit, cu acea liniște a mării care potolită în sfârșit, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan. Bătrânul se plimba, regulat, dimineața, de colo până colo pe dinaintea Universității, seara cum răsăreau aștrii, de jur-împrejurul observatorului pompierilor, de la bifurcarea bulevardului Pache – șoptind mereu cu un glas blajin același cuvânt «viceversa!... da, viceversa!», cuvânt vag, ca și vagul vastei mări, care, sub fața-i fără creț ascunde-n tainicele-i adâncuri stâncoase cine știe câte corăbii, zdrobite înainte de a fi ajuns la liman, de-a pururi pierdute! Dar fiindcă nu sunt dintre acei autori, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu și cu madam Popescu”.

Înainte de toate, cititorul observă diferența de tonalitate, de ritm între corpusul textului nuvelei *Două loturi* și finalul acesteia. Prin acest final, Caragiale opune nuvela sa unei anumite literaturi, preluând un statut auctorial aparte, nu acela al prozatorului omniprezent și omnipotent, care cunoaște totul în legătură cu personajele sale (trecutul, prezentul și viitorul lor, viața lor lăuntrică etc), ci acela al scriitorului – martor care surprinde porțiuni de realitate, decupând detalii, focalizând aspecte disparate pe care le înfățișează *tel quel*, fără să le comenteze, fără să distribuie asupra lor accente etice prea apăsate.

În același timp, finalul nuvelei lui Caragiale este și o parodie

elocventă a unui tip de proză, scriitorul denunțând, cu concursul acestei strategii a finalului, convențiile prozei romanțioase, prin îngroșarea semnificativă a unor „ticuri” ale discursului epic incriminat: „privire extatică”, „rezimul dezrădăcinat”, „haosul zgomotos”, „zbugiumul unui năprasnic uragan”, „tainicele-i adâncuri stâncoase”, etc. Ironia caragialiană rezultă aici și din strategiile jocului sublim/ridicol pe care le închipuie autorul căci, într-un fel, imaginea „moșneagului micuț intrat la apă” (subl. ns.) trimite în continuare la cavalcada de metafore cu semantism marin, ce demistifică un procedeu, denunță un tip literar.

În acest sens, criticul Al. Călinescu observă un dublu demers al lui Caragiale: „pe de o parte fructificarea formelor literare «minore», ale genurilor marginale și transformarea materialului extraliterar în literatură; pe de alta, discursul metatextual lucid, necruțător de lucid, «dezgolind» procedeul, denunțând clișeul, îngăduind distanțarea ironică față de text și arătând «pe viu», din mers, cum se face (și cum ar trebui să nu se facă) literatura”.

VI. Toposul carnavalului în creația lui Caragiale

S-a vorbit, nu de puține ori, cu aplicație și eficiență, despre raporturile dintre ironie și carnaval. De altfel, e greu de eludat turnura carnavalescă a ironiei, care ascunde și denunță în același timp, neagă și afirmă concomitent, după cum de ordinul evidenței este calitatea ironică a carnavalului. Motiv de proveniență barocă (cu rădăcini în serbările antice orgiastice de tipul Saturnaliilor), toposul carnavalului ocupă un loc însemnat în opera caragialiană. În creația lui I.L. Caragiale, bâlciul, târgul, lumea periferiei sunt reprezentate din perspectiva unei sensibilități care neutralizează tragismul existenței, deturnând dramatismul acesteia spre burlesc și comic.

Carnavalul semnifică desigur, dezagregarea ordinii prestabilite a lumii prin amestecul „rolurilor”, prin farsă și turnură ironică a existenței. Carnavalul se recomandă ca fenomen provizoriu și tranzitoriu, ce mizează pe artificiu și oferă sugestia efemerității și inconsistenței, prin schimbarea alertă de decoruri, inversarea termenilor, joc între iluzie și realitate, miraculos și prozaic, toate concentrate în spațiul acesta evanescent și artificial. Abolirea ierarhiilor și relativizarea autorității, dezamorsarea puterii de constrângere a convențiilor sociale și morale, toate aceste atribute ale carnavalului sunt și calități ale ironiei.

Caragiale exhibă așadar, prin toposul carnavalului (ce se transformă, în *D'ale carnavalului* în procedeu de compoziție și într-o formă sui-generis de „teatru în teatru”) un procedeu literar (ironia) căruia îi dă carnație și chip, conferindu-i totodată anumite semnificații și finalități precise. La Caragiale bufoneria, spațiul carnavalesc, travestiul și fluidizarea realității au, se pare, un efect fals exorcizant. Prin mască și travesti conturul individual (atâta cât este!) al personajelor se estompează până la absență iar policromia, somptuozitatea coloristică a carnavalului nu reprezintă decât tot atâtea fețe ale neantului, întruchipări ale Nimicului. Distanța dintre realitatea chipului și irealitatea artificială a măștii se anihilează, divorțul între „actor” și „rolul” său se amplifică; tocmai de aceea caracterele umane sunt reduse la stadiul de mască, adică de fantasmelipsite de consistență în care eclipsa ontică e evidentă.

Individualitățile improvizate, trăind într-o perpetuă, tranzitorie și precară „paradă a măștilor” sunt integrate în „comedia lumii”, în teatrul lumii a cărei emblemă litotică e imaginea cadrilului din *D'ale carnavalului*: „Cadrilul pe care-l dansează în timpul balului devine astfel «figura» simbolică a unui univers uman unde partenerii se schimbă mereu între ei pentru a relua mereu aceleași mișcări și gesturi. «Viceversa» nu este doar deviza unei întâmplări neobișnuite când două lozuri poartă pe dos numerele câștigătoare. Ea numește și qui-pro-quo-ul, devenit din procedeu minor al farsei emblema unui mod de existență unde amicii în cupluri sunt confundabili și confundați” (Ion Vartic).

Carnavalul întruchipează astfel o lume în tranziție, o lume „de strânsură”, fără consistență și fără o logică ordonatoare, un univers într-o profundă criză de identitate, organizat pe principiul simplei *juxtapuneri* (vezi *Moșii – tablă de materii*) lipsit de coerență și de profunzimea unui sens, în care personajele – măști, aparențe fantasmaticе, o duc tot într-o goană („Iordache: De azi dimineață!... De azi dimineață, asta merge întruna așa: Ce goană! Ce goană turbată! Doamne, isprăvește o dată istoria asta!”).

Foarte semnificativă este, în contextul pe care îl discutăm, teatralitatea de care se bucură ironia. Ironia ascunde, dar și exhibă aluziv. Ea joacă un rol doar pentru a-l submina, se transpune într-un statut, dezagregându-l concomitent prin aluzie discretă și insinuare. Carnavalul și ironia, moftul și „miticismul” nu reprezintă, pentru I.L.

Caragiale, decât forme ale participării empatice la lumea pe care o configurează.

Desigur, identificarea nu poate fi separată de o anumită distanță ce denotă rigorile reflexivității, însă impulsul generativ al operei lui I.L. Caragiale, resortul psihoestetic intim este *intropatia*, mișcarea empatică – relativizată prin duhul ironiei – de identificare cu universul pe care autorul *Scrisorii pierdute* ni-l propune. Astfel se justifică, desigur, și bonomia cvasiadmiraivă a lui Caragiale față de personajele sale, prin care autorul, trădează efortul și efectul identificării afective cu ele „Uite-i ce drăguți sunt! – zicea Caragiale de oamenii lui. Și adevărat; satira propriu-zisă e rară, iar schițele respective (*Atmosferă încărcată, Tempora, Mici economii*) sunt printre cele mai palide; râsul voios, orientat spre bufon domină”.

Mecanismul intropatiei, care generează atitudinile lui Caragiale față de lume, dezvăluie și setea de mișcare, lăcomia de a trăi a umoristului, bucuria de a se angrena fără reticențe în universul pestriț al Balcanilor, în acest bâlci care se face și se desface perpetuu, iluzoriu și inconsistent precum viața însăși.

VII. „Comedia limbajului”.

Vom încerca să punem în evidență în continuare câteva modalități specifice prin care I.L. Caragiale își asumă realitatea „epocii” sale, fie prin raportare la convențiile literaturii, fie prin recursul la „comedia limbajului”.

Se poate afirma astfel, că Ion Luca Caragiale e un scriitor care a probat, atât în scrierile sale cu caracter programatic, cât și în creațiile literare propriu-zise, un interes special pentru aspectele teoretice ale artei spectacolului. În cazul său, se poate observa, pe bună dreptate, că *știința* „punerii în scenă” a vieții se intersectează, în chipul cel mai benefic, cu o *conștiință* lucidă a teatralității.

Pe de altă parte se poate observa – și s-a și efectuat această remarcă – faptul că, în ciuda impresiei de spontaneitate și de naturalețe pe care o degajă, teatrul lui Caragiale este produsul unui chinuitor travaliu de elaborare, de structurare și de finisare, astfel încât această operă funcționează, s-ar zice, în virtutea unui paradox: vitalitatea și spontaneitatea produsului finit artistic se află într-un raport direct proporțional cu efortul de organizare și de structurare a materialului dramatic, cu alte cuvinte naturalețea și rafinamentul artistic sunt produsul unei îndelungate și chinuitoare munci artistice.

De altfel, se știe prea bine că autorul *Scrisorii pierdute* aparține acelei categorii de scriitori care s-au confruntat din plin cu „les affres du style” și pentru care găsirea expresiei literare adecvate presupunea un efort chinuitor, o atroce muncă de cizelare a formei artistice. Componenta esențială a efortului artistic caragialian poate fi socotită, din acest motiv, *luciditatea*.

În procesul de elaborare al operelor lui I.L. Caragiale nu inspirația joacă rolul cel mai important; luciditatea, inteligența și conștiința artistică de o deosebită relevanță și autoritate sunt cele care tutelează procesul creator. Acest interes deosebit pentru stil, această pasiune a cizelării, a „elaborării” operei în cele mai mici detalii e specifică lui I.L. Caragiale pentru că autorul *Scrisorii pierdute* a trudit cu migală și minuție asupra textului, într-un ascetic efort de a găsi expresia adecvată, capabilă să exprime „adevărul” artistic.

De această preferință a lui I.L. Caragiale pentru expresia elaborată, de această aspirație spre execuția artistică desăvârșită putem apropia și preocupările sale, de o constanță și frecvență cu totul semnificative, pentru estetică și poetică, pentru procesul creării dar și al receptării operei de artă. Nu în puține rânduri, I.L. Caragiale s-a arătat interesat de destinul operei de artă, încercând să explice și mai ales să-și explice misterul existenței acestui univers autonom ce se guvernează parcă după legile vieții și cu toate acestea e atât de diferit de ea. Mirajul operei de artă l-a urmărit pe scriitor în numeroase articole teoretice pe care le-am fi putut considera adevărate „prelegeri de estetică”, dacă autorul nu ar fi diseminat în text numeroase semnale ironice și parodice, prin care își relativizează propriul discurs, orientându-l astfel spre un anumit tip de receptare artistică, disponibilă și mobilă, dar, în același timp, deosebit de atașată de nuanțările și precizările autorului.

Un astfel de text programatic, fundamental pentru gândirea estetică a lui Caragiale este cel semnificativ și ironic intitulat *Câteva păreri*.

Titlul exhibă o falsă modestie, sub aceste aparențe ascunzându-se, de fapt, considerații dintre cele mai serioase, de nu chiar capitale, despre opera de artă și procesul de creație. Structura acestui articol se întemeiază pe o perpetuă alternare între concept și imaginea concretă ilustratoare, autorul simțind mereu nevoia de a-și ilustra tezele, de a materializa conceptele, servindu-se de scurte

narațiuni cu iz de parabolă. Principala calitate a unei opere de artă, în viziunea lui Caragiale, e viabilitatea („Așa e și cu opera de artă. Ea trebuie să trăiască, să vieze, și ca toate ființele va avea și ea o durată în timp”). O operă de artă viabilă nu poate fi, subliniază scriitorul, decât produsul unui talent, noțiune esențială pentru elaborarea unei creații artistice. Pentru a defini talentul scriitorul stabilește un set de opoziții revelatoare: expresivitate versus iritabilitate, stil versus manieră, noțiuni pe care le ilustrează prin scurte sau mai ample pasaje explicative. Trăsătura definitorie a talentului este, astfel, expresivitatea căci, subliniază autorul, „Toți suntem iritabili, expresivi sunt numai unii (...) Talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lângă iritabilitatea ce o au toți”.

De un interes major sunt însă considerațiile lui I.L. Caragiale despre stil, începând îndeosebi cu pasajul foarte cunoscut ce face elogiul ironic savantului *Cours français de Rhétorique*, „prima țâță din care am supt laptele științei literare. Din acest curs bătrân, dar totdeauna verde, mărturisește autorul, al cărui imperiu nu-l poate uzurpa nicio inovație, am învățat și învățăm nenumărate feluri de stiluri – stilul... clar, concis, pompos, ușor, măreț, simplu, sublim, patetic, larg, ornamentat, chiar înflorit și alte multe (...) Toate stilurile le putem învăța din savantul meu curs francez, afară numai de unul singur, dar poate că de acesta nu simt încă nevoie tinerele noastre generațiuni de literați”.

Acel „singur stil” ce nu poate fi învățat din cursul de retorică este, în viziunea marelui scriitor, „stilul potrivit, tocmai acela care-mi trebuia, singurul care se poate numi stil (...), care le încapă pe toate spre a se potrivi, după nevoie, la orice intențiune”.

Stilul potrivit, căruia Caragiale îi acordă o atât de semnificativă importanță este acel stil prin care artistul se conformează liniilor și ritmurilor realității, stilul ce exprimă în modul cel mai just acordurile și proporțiile lumii, care înlătură posibilitatea oricărui sunet strident în execuția operei de artă, idee exprimată de scriitor în pasajul ce urmează și în care, după ce stabilește că ritmul este „esența stilului”, autorul sugerează ideea consonanței dintre ritmul lumii și ritmul lăuntric al individualității creatoare, ce imprimă de fapt specificitatea stilului artistic: „Mișcările lumii imprimă și sufletului nostru mișcări corespunzătoare și, între aceste două serii de mișcări, raporturile trebuie să fie de un chip totdeauna constant; fără de aceasta, echilibrul

nestabil, de care am vorbit, nu s-ar mai putea menține, iar înțelesul nostru, prin urmare, ar deveni imposibil”. Concluzia la care ajunge autorul este revelatoare: „condiția esențială a operei de artă este insuflarea pe care nu i-o poate da decât talentul. Fie de orice școală, de orice gen, de orice dimensiune și proporție, aibă tendință sau nu, urmărească sau nu vreo teză – dacă e insuflată de un talent opera va fi și va trăi, puțin importă cât”.

Principiul fundamental al acestei „antiretorici” a lui Caragiale este așadar „adecvarea”. Pornind de la analogia operă de artă/organism viu, scriitorul – teoretician arată în modul cel mai peremptoriu că în opera de artă e necesar să se stabilească un perfect raport de „potriveală” între intenție și realizare estetică, altfel rezultatul artistic ar fi monstruos.

Textele teoretice ale lui I.L. Caragiale, mai ales *Câteva păreri*, ne pun nu doar în fața unui autentic poetician al literaturii cât în fața unei veritabile practici poetice, autorul nefiind interesat doar de opera literară ca produs finit, elaborat, ci și de practica demersului creator, de procesul artistic. Procesul facerii operei de artă l-a preocupat până la obsesie pe Caragiale, datorită aceluiași constant imperativ al adecvării operei la realitate, al intenției la realizare. „Dorința de a depăși retorica, pe care o vedea compromisă prin faptul că a abandonat principiul *adecvării*, a făcut din Caragiale primul nostru *poetician*, atât în planul teoriei cât și în acela al producției literare”, observă, în studiul citat, Al. Călinescu.

Observațiile teoretice ale lui I.L. Caragiale se văd de o sporită relevanță și pertinentă în spațiul teatralității, spațiu asupra căruia scriitorul a meditat cu aplicație și seriozitate, căutând să descifreze atât natura artei teatrale, cât și modalitățile sale de expresie. Preocupările teoretice ale autorului *Scrisorii pierdute* fac operă de pionierat în acest domeniu, scriitorul putând fi considerat ca un „erou civilizator care inițiază profanii atrași de magia acestei iubite patrii” (Ion Vartic). Vorbind despre natura teatrului, scriitorul încearcă să disocieze teatrul de literatura propriu-zisă pentru că, pe de o parte, dacă literatura „e o artă reflexivă (...) teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte”.

Observăm că opoziția literatură/artă teatrală se susține pe

fundamentul contrastului dintre *materialul* folosit în cele două modalități estetice: în cazul literaturii acesta este cuvântul, iar în ceea ce privește teatrul autorul dramatic se folosește de desemnarea „în carne și în oase adevărate”. Din aceste remarci, Caragiale extrage o concluzie importantă, punând în lumină convenționalitatea sporită a teatrului, în raport cu alte arte: „Convenționalitatea acestei arte este cea mai grosolană posibilă: căci intențiunea de a arăta obiectul – care aicea sunt conflictele morale ivite între oameni – se realizează prin arătarea obiectului chiar întocmai” (*Oare teatrul este literatură?*).

Teoretizările lui Caragiale ating astfel, cu tact și ingeniozitate, problema convențiilor teatrale, pe care scriitorul le percepe cu subtilitate, dovedind nu doar priceperea de a le folosi, ci și abilitatea de a le demonta mecanismul, de a le explicita, uneori într-un chip de o surprinzătoare modernitate.

Concluzia articolului *Oare teatrul este literatură?* departe de a imagina o emfatică apologie a teatrului în detrimentul literaturii, descoperă cu un deosebit spirit analitic suportul de manifestare al artei teatrale, precum și ansamblul de elemente ce concură la realizarea acesteia: „Nu! Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunea dreptul de egalitate pe propriul lui teren”.

Oprindu-se asupra relației dintre personaj și actor, Caragiale își asumă o perspectivă deosebit de modernă; autorul surprinde astfel dialectica schimbărilor de identitate, jocul între iluzie și realitate la care se supune actorul, asumându-și creația teatrală ca pe o altă viață a sa, însușindu-și rolul. De altfel, în virtutea acestei idei, personajele în absența actorilor îi par lui Caragiale niște „figuri țepene”, fără viață, ce așteaptă să primească suflul vital prin execuția actoricească, singurul element ce le face să trăiască în chipul cel mai autentic. Un reputat exeget al operei lui Caragiale, Ion Vartic, arată în acest sens, că: „Actorul reprezintă un «executant instrumental» al cărui instrument este însăși ființa lui materială, însăși viața lui sacrificată învierii unui personaj”.

Meditația caragialiană asupra teatrului dobândește, în acest spațiu, al relațiilor complexe actor/personaj o dimensiune foarte modernă, ce va fi dezvoltată și amplificată mai târziu, autorul român

dovedindu-se astfel un precursor în domeniu. O importanță deosebită acordă, de asemenea, Caragiale artei execuției, căci „toate însă, și planul și piesa și compoziția, fără execuție materială, rămân simple deziderate”.

Opera teatrală își găsește astfel realizare deplină, se desăvârșește prin execuție. Execuția așadar e cea care dă girul unei construcții teatrale, validând-o și conferindu-i acel principiu suprem al existenței operei artistice, în viziunea lui I.L. Caragiale: viabilitate. Iar „arta execuțiunii, continuă scriitorul, are o importanță cu atât mai mare, cu cât materialurile lor de construcție sunt deosebite suflete omenesti, iar nu pietrele și lemne” (*Ceva despre teatru*).

Destinul operei dramatice nu se finalizează, așadar, în scrierea acesteia; scrierea e abia o etapă din parcursul operei, piesa de teatru împlinindu-se de fapt în procesul execuției, al reprezentării, prin vocile, trupurile și gesturile actorilor, care însușesc personajele până acum inerte, dau viață unor caractere, exprimă tensiuni, mărturisesc conflicte. Acesta este scopul „special” al artei dramatice, în viziunea lui Caragiale: „reprezentarea, reprezentarea frumoasă”. Acest scop final – reprezentația – e necesar să fie pus în consonanță, să fie armonizat cu scopul dramaturgului, tocmai pentru desăvârșita reușită a spectacolului.

Concepția lui Caragiale despre teatru, deși pare, la o primă lectură a articolelor sale teoretice, nesistematică și eterogenă își vedește în cele din urmă coerența și unitatea prin insistența cu care autorul se apleacă asupra câtorva probleme fundamentale ale teatrului, probând, prin aserțiunile sale, înțelegerea intimă a mecanismului dramatic și propunând câteva sugestii care par, astăzi, de o acută modernitate. Bunoară, după cum observă Ion Vartic în eseul citat, Caragiale prefigurează apariția teatrului epic brechtiană, spre a nu mai insista asupra revelatoarelor sale considerații despre execuția și receptarea operei dramatice, și ele de o certă actualitate.

Între teorie și practică textuală scrisul lui Caragiale nu are de trecut niciun hiatus, după cum spuneam, pentru că această neobosită și lucidă *conștiință* a teatralității și a convențiilor puse în joc e însoțită la I.L. Caragiale de o ingenioasă *știință* a folosirii convențiilor; teoria, convenția teatrală și uzajul acestora sunt în egală măsură revelatoare pentru modernitatea lui Caragiale, contribuind la cristalizarea unor opțiuni estetice fundamentale pentru evoluția teatrului românesc.

La o primă lectură a textelor sale dramatice I.L. Caragiale ni se înfățișează ca un scriitor ce se conformează cu obediență mărturisită dar și puțin „jucată” normelor estetice clasice – din perspectiva construcției dramatice – și realiste – în ceea ce privește viziunea asupra lumii, calitatea observației realității.

Din această perspectivă, opera lui I.L. Caragiale ni se înfățișează într-o postură duală, căci, în perimetrul universului impecabil articulat pe care ea îl configurează, conviețuiesc două dimensiuni, clasicismul și realismul, într-o perfectă simbioză, aceste două dimensiuni ale operei funcționând parcă după principiul vaselor comunicante, reglând și dozând ritmul, metabolismul creației dramatice și armonizând acordurile acesteia cu acordurile lumii. Această idee este, de altfel, subliniată între alții și de B. Elvin, în lucrarea sa despre *Modernitatea clasicului I.L. Caragiale* autorul opinând că opera lui Caragiale ni se dezvăluie ca „un sistem complex de intenții care conviețuiesc într-o ambiguitate artistică, în literatura sa înfruntându-se două tendințe într-un dialog fecund: realismul și clasicismul”.

Personalitatea artistică a lui Caragiale a fost modelată de o cultură și de o serie de norme estetice clasice, care și-au pus amprenta și asupra creației sale, configurând-o în conformitate cu o anume tradiție literară/teatrală, astfel încât reputația lui Caragiale, aceea de autor al unor piese de teatru tradiționale pare îndreptățită, cel puțin la un prim stadiu al receptării, la un nivel aparent superficial. Pieseile lui Caragiale nu surprind și nu au surprins, la vremea lor, „orizontul de așteptare” al publicului contemporan, decât cel mult prin veracitatea moravurilor și mediilor reprezentate.

Spectatorii epocii lui Caragiale și unii exegeți de mai târziu au receptat creația sa în ceea ce conține ea tradițional, ca produs și emblemă a unei tradiții teatrale, tocmai pentru că această operă nu fapează gustul publicului prin modul în care își expune materialul dramatic (deci prin convențiile dramatice), cât prin elementele ce țin de viziunea realistă încorporată. Mutația „orizontului de așteptare”, această „schimbare de orizont” pe care a declanșat-o creația caragialiană se datorează mai curând sensurilor profunde implicate în operă decât procedeele și tehnicile puse în joc de dramaturg, deși elementele de noutate nu lipsesc nici aici.

Dacă despre comediile lui Caragiale s-a putut spune că „ele nu includ, nici în atmosferă, nici în tonul lor, în mod direct, sugestia

tragicului, fiindcă întâmplările nu au un caracter violent și nu unesc într-un amestec incert, derutant, sumbrul și hazliul, nu consacră ruptura omului de real” (B. Elvin) totuși, insinuarea neliniștii se produce tocmai din această succesiune de conflicte minore, din această atmosferă iresponsabilă de carnaval care înconjoară permanent personajele. Tragicul e atins tocmai prin această derulare absurdă de momente comice, prin această „comedie fără de sfârșit care se repetă, acoperind monoton întreg câmpul vieții și nelăsând loc pentru tot ce nu-i asemenea cu ea” (B. Elvin).

„Comedia fără de sfârșit” și fără finalitate, în care ridicolul e atotputernic iar caruselul viciilor se învâрте fără oprire – constituie sursa acestei neliniști subtextuale ce se insinuează îndărătul râsului echivoc al comediei, dedesubtul acestui „comic absolut”. O astfel de lume, neomogenă și instabilă, în continuă prefacere și în deplină ignoranță a principiilor morale, „imatură și pretențioasă, «vultoare vecinic mișcătoare» (alt echivalent al sintagmei «lume-lume») sacrifică idealul stabilității creatoare prin exacerbari voluntariste, de comică «alergătură» în căutarea unei șanse” 10.

Există însă, în ciuda aparentei obediențe la tradiție, în opera lui Caragiale nu puține elemente ce contravin unei doctrine dramatice clasice. Bunăoară, în comedia clasică tradițională (Plaut, Molière, Beaumarchais etc) conflictul se bazează pe un șir de opoziții morale iar evoluția tensiunii subiectului se rezolvă printr-o soluție optimă, ce acreditează triumful binelui, al justiției, dintr-o perspectivă optimistă și în consens cu o viziune melioristă asupra condiției umane. În comediiile lui Caragiale deznodământul e un fals deznodământ. Finalul piesei, departe de a rezolva în mod salutar și eficient tensiunea dramatică, departe de a detensiona atmosfera, conservă conflictul, oferind doar o rezolvare de moment a lui, atunci când nu avem de a face direct cu întoarcerea la situația dramatică inițială.

Dacă, după afirmația lui B. Elvin „comedia tradițională e pioasă”, comediiile lui Caragiale pot fi caracterizate printr-un anumit scepticism de o pregnantă luciditate al unui autor care s-a eliberat de iluziile sale automistificatoare și care nu mai crede posibil triumful binelui în această lume „de strânsură”, așezată sub semnul entropiei morale.

Foarte revelator în acest sens, în privința lipsei de finalitate morală *expresă* a comediiilor (căci există, e aproape inutil s-o mai spunem, o moralitate subiacentă, ce transpare oarecum în răspărul a

ceea ce se întâmplă pe scenă, o moralitate a contrasensului) este finalul comediei *o scrisoare pierdută*. Conflictul comediei opune câteva exemplare umane de o rară abjecție, din rândul cărora se detașează Farfuridi, Cațavencu și Dandanache.

Dacă Farfuridi, cu tot conformismul lui limitat, absolutist, cu toată prostia sa patentă și Cațavencu, cu toată impostura și demagogia sa sunt exemplare umane, ce mai păstrează încă trăsături ale umanității, personajul destinat a triumfa, Dandanache e, de fapt, o marionetă, în structura căreia se armonizează prostia lui Farfuridi și lipsa de onestitate a lui Cațavencu, un personaj mecanic, ce trăiește, vorbește și gesticulează în virtutea unei inerții absurde, fapt subliniat și de B. Elvin în studiul său, autorul conchizând că „în finalul piesei, elementul rațional se află în descreștere, i-a luat locul un principiu mecanic, inert”.

Iată deci că scriitorul român, departe de a consacra triumful binelui, propune prin finalul comediei sale soluția cea mai nefastă, aceea care ilustrează în modul cel mai pregnant și mai convingător caracterul lumii înfățișate și desemnate sub spectrul ironiei sale necruțătoare prin sintagma „curat constituțional”.

Muzica ce încheie, într-o apoteoză ironică, conflictul dă o aparență triumfală acestei lumi tranzacționale, în care binele și răul se găsesc într-un fragil echilibru, într-o opoziție armonică, iar notațiile parantetice din final ale autorului nu fac decât să sporească atmosfera de veselă impostură, de festivism ce camuflează vicii și defecte umane, accentuând climatul de farsă, de mascaradă absurdă a pasiunilor politice, în centrul căreia se află cei doi eroi, Cațavencu și Dandanache: „Muzica atacă marșul cu mult brio. Urale tunătoare. Grupurile se mișcă. Toată lumea se sărută, gravitând în jurul lui Cațavencu și lui Dandanache care se strâng în brațe, în mijloc. Dandanache face gestul cu clopoței. Zoe și Tipătescu contemplă de la o parte mișcarea”.

Finalul *Scrisorii pierdute* ne pune în fața unui carusel al viciilor și moravurilor, al abjecției și pulverizării oricăror principii morale, în care adversarii pactizează cu entuziasm și voioșie iar cel mai abject, mai ticălos și, în sensul cel mai propriu, mai inuman dintre ei, triumfă. Desigur, lectura cea mai adecvată a finalului comediei trebuie să uzeze de tehnica contrasensului, frecvent folosită de Caragiale, cititorul fiind invitat să valorizeze pozitiv exact contrariul a ceea ce se întâmplă pe scenă. Se poate afirma astfel că, dacă I.L. Caragiale e tradiționalist prin

folosirea arsenalului obișnuit al teatrului clasic (încurcătură, echivoc, coincidență, qui-pro-quo), originalitatea și modernitatea sa se degajă în special din modul în care aceste modalități dramatice sunt folosite și anume cu vădită ostentație, în mod nu doar deliberat, ci și fățiș, autorul silindu-se să intensifice efecte, să accelereze ritmul dramatic, să îngroașe liniile caracterologice, gesturile sau vorbele personajelor, într-un efort, foarte modern de altfel, de „denudare” a convenției, de dezvăluire și exhibare a procedului, care nu mai este încorporat în straturile de adâncime ale textului ci, dimpotrivă, se află acum expus în fața ochilor spectatorilor/cititorilor.

Din această îngroșare a procedeelelor, prin acumulare progresivă, prin intensificare și amplificare a unor tehnici, rezultă și caracterul enorm al comediilor lui Caragiale, în care B. Elvin vede, de asemenea, un element cert de modernitate.

Ceea ce face, așadar, din Caragiale un autor modern nu e recuzita mijloacelor teatrale, de proveniență clasică, ci modul în care sunt acestea asamblate, valorificate în cadrul construcției teatrale. În acest sens, se poate afirma în mod justificat că, departe de a fetișiza procedeul, de a-i absolutiza funcționalitatea și finalitatea, Caragiale îl privește din perspectiva unei viziuni relativizante, modelându-l în conformitate cu logica internă a piesei de teatru.

Un exemplu elocvent de mânăuire într-un spirit modern a convențiilor teatrale aflăm în comedia *D'ale carnavalului* unde construcția dramatică se bazează pe o subtilă utilizare a ideii de *ritm* scenic, întrucât piesa, cum remarcă Ion Vartic într-un eseu se dezvoltă din subtile schimbări de ritm, dintr-o dualitate ritmică „răbdare/nerăbdare” care pune față în față personajele, schimbă poziția lor, a unora față de altele, reconfigurând constelația de conflicte și interese în care se află ele angrenate. În eseu citat Ion Vartic observă că „subtilă, combinația dintre răbdare și nerăbdare din *D'ale carnavalului* este simptomatică pentru bruștele rupturi de ritm ale piesei, pentru amestecul de accelerări și ralentiuri succesive”.

Dramă „în registru comic a așteptării” (Ion Vartic), *D'ale carnavalului* probează în modul cel mai elocvent capacitatea autorului de a modula ritmul dramatic (în ritm – am observat – găsește Caragiale „esența stilului”) în conformitate cu derularea evenimentelor dramatice și cu evoluția destinelor personajelor sale, alternând procedeul așteptării, al unui timp „răbdător”, cu tehnica accelerărilor,

a unui timp „ce nu mai are răbdare”.

În dialectica acestor două contrarii putem afla esența comediei lui Caragiale, care procedează prin intensificare și îngroșare a tehnicilor și modalităților, prin sugestive alternanțe de tonalitate, prin rupturi de ritm sau tensionări și destinderi succesive ale acțiunii. În finalul comediei, explicația ce ar clarifica în întregime complicatul sistem de relații și reacții psihologice al piesei e amânată din nou, fie de Pampon sau Crăcănel, fie de Nae Girimea, astfel încât piesa se încheie în aceeași atmosferă de amânare în care începuse, autorul punând sub semnul ambiguității acest final, menținând subiectul într-un cod, deosebit de fecund, al așteptării și vagului, nefiind cu alte cuvinte, „unul din acei autori” care explică și rezumă destinul personajelor sale în finalul operei.

În fapt, tehnica finalului pe care o folosește I.L. Caragiale ne pune în fața a două situații, a doua strategii compoziționale; există, pe de o parte, finalul care marchează revenirea la situația inițială, precum în *o scrisoare pierdută*, unde întregul eșafodaj de intrigi, de mașinații în care sunt angrenate personajele nu aduce nicio schimbare în destinul acestora, ele păstrându-și intacte condiția și statutul dramatic la sfârșitul comediei. Finalul e, în acest caz, echivalentul unui nou început, astfel încât dramaturgul ne oferă sugestia că personajele ar putea oricând juca, la nesfârșit, această comedie, ele fiind angajate într-un adevărat carusel existențial ce nu are deloc darul de a le modifica, în vreun fel, destinul ontologic și demersul dramatic.

Cea de a doua strategie teatrală la care recurge scriitorul constă tocmai în amânarea deznodământului, pe care am putut-o pune în evidență în *D'ale carnavalului*, unde nu există o explicație plauzibilă capabilă să aducă în scenă o autentică detensionare a acțiunii piesei. Prin aceste două procedee, Caragiale nu numai că se sustrage codului dramatic clasic, unde deznodământul avea o funcție cât se poate de precisă, o pondere substanțială în economia operei, dar el contrazice și convențiile statornicite ale genului recurgând la un final deschis, ambiguizat, generator de polisemie estetică, deoarece nu procedează deloc asemenea unui scriitor clasic, operând cu prerogativele omnipotenței și omniscienței sale asupra destinelor, ci dimpotrivă, relativizează cu bună știință raporturile dintre caracterele umane, conservând în evoluția acestora o doză însemnată de imponderabil, de „inefabil”.

În concluzie, se poate afirma că, apelând la convențiile teatralității I.L. Caragiale le modifică acestora sensul, semnificațiile printr-un uzaj specific în cadrul operei dramatice, le modernizează înțelesul și funcționalitatea, adecvându-le la reperele lumii sale convulsive și impaciente. Adoptând retorica așteptării și refuzul explicațiilor sau limpezirilor excesiv raționalizante (exemplul tipic cel mai cunoscut e al nuvelei *Inspecțiune*), dar și prin evoluția imprevizibilă a finalurilor „deschise”, Caragiale se apropie de configurarea unei „estetici a tainei”, fără a face din această înclinare a sa spre discreție și mister o convenție, cum se vor petrece lucrurile în cazul lui Mateiu Caragiale, unde misterul, taina sunt elaborate, preméditate până la ostentație, ba chiar înglobate într-un canon estetic, convenționalizate.

VIII. Parodia și pastșa

Raporturile dintre I.L. Caragiale și literatura epocii sale nu au fost deloc atât de armonioase cum am fi înclinați să credem datorită absenței unor polemici sau lupte literare explicite. Deși nu greșim atunci când afirmăm că opera lui Caragiale a fost pregătită, prefigurată de unele creații anterioare, putând găsi chiar nuclee embrionare de „caragialism” în operele scriitorilor dinaintea sa, totuși, creația marelui dramaturg român se constituie îndeosebi ca *replică* la un climat literar conformist și convențional, propunându-și, între altele, să denunțe o literatură ce se conformează servil unei realități precare în ordine morală și convulsive sub raport existențial, cum era, în cea mai mare parte, literatura epocii sale.

Autor ce și-a exprimat în repetate rânduri repulsia față de superficialitatea artistică și față de ceea ce este vetust, învechit în demersul artistic (procedee, convenții, figuri de stil etc.), Caragiale „are conștiința unei opoziții ireductibile între creația sa și direcția artistică majoritară” (B. Elvin) făcând, dacă nu figura unui frondeur ce dinamitează, cu elan polemic negativist, pozițiile literaturii convenționale a epocii, atunci măcar căutând să erodeze convențiile prin mijloace mai subtile, insinuându-se în chiar miezul lor, preluându-le și denunțându-le apoi, prin îngroșare a contururilor, superficialitatea și improvizația.

Impulsul satiric și parodic a lui I.L. Caragiale se îndreaptă spre acel tip de literatură ce degajă un „umanism eterat”, animată de un „liberalism trandafiriu” (din articolul *C.A. Rosetti*), o literatură care,

nesocotind realitatea, se constituie într-o falsă imagine a acesteia, o imagine confortabilă și neproblematică, pliată în întregime pe așteptările cititorilor.

Arta, literatura în speță, a timpului său se bazează pe o estetică nu doar conformistă cât mai ales diversionistă, întrucât abătea atenția publicului ei de la adevăratele probleme, detensionând sursele de conflict ale realității și „cosmetizând”, cu mai mult sau mai puțin succes, lumea. Efortul lui Caragiale de a denunța, de a submina „din interior” această literatură idilizantă, „oficială”, uzând de mijloacele subtile, dar nu mai puțin eficiente, ale parodiei și pastişei prefigurează, desigur cu alte mijloace și la altă scară, demersul avangardei literare, demers ce urmărește aceeași sabotare a convențiilor, anihilarea oricăror tipare ce stau în calea liberei expresii literare.

Desigur această analogie între efortul demitizant și anticonvențional al lui Caragiale și cel al avangardei literare a secolului XX e mai relevant în ceea ce privește intențiile și într-o mult mai mică măsură sub raportul modalităților folosite, raportările de acest gen rămânând ele însele într-o zonă a indeterminabilului, fiind vorba de prefigurări ale unor tehnici avangardiste ce se fac evidente mai cu seamă în modul cum înțelege dramaturgul român să manipuleze textul, privindu-l mai mult ca mijloc decât ca scop în sine, ca instrument în vederea accederii la un anume țel artistic.

„Exercițiile de stil” pe care le întreprinde Caragiale în câteva semnificative texte ale sale au ca obiect tocmai o astfel de literatură aservită realității, mimetică la modul cel mai îngust, ce-și refuză dimensiunea obiectivității, asumându-și, în schimb, o dispoziție festivistă excesiv de pronunțată. Prin parodie, prin mimarea insidioasă a unui alt stil, Caragiale denunță, de fapt, mecanismele de funcționare ale acestuia; aderând la mecanica unui stil oarecare, a unui anumit limbaj artistic autorul nu imprimă deloc acestuia acea viață, acel suflu vital ce i-ar conferi o certă stabilitate și autonomie estetică.

Mecanismul parodic la Caragiale se dezvoltă printr-o succesiune de procedee cu o funcționalitate orientată spre același scop: denunțarea unui stil, a unei maniere de lucru. Un prim procedeu îl reprezintă imitarea, dispoziția mimetică a scriitorului ironic care, pentru a satiriza, își însușește cu perfidie o anume scriitură, pe care o dezvoltă apoi, subliniind, prin îngroșare, prin exagerare acele trăsături estetice pe care își propune să le denunțe.

Traseul parodiei caragialiene se dezvoltă într-o astfel de direcție: de la falsă imitație la exagerarea trăsăturilor stilistice, pentru a se ajunge în acest fel la o formă superioară de practică a scriitorii de „gradul al doilea” – cum poate fi considerată parodia. „Cabotinismul literar” pe care și-l impută Caragiale însuși într-un autoportret constă tocmai într-o astfel de succesiune de măști stilistice pe care și le însușește, fără a se lăsa însă confiscat de vreuna, păstrându-și, astfel, o poziție transcendentă față de textul parodiat, poziția păpușarului față de marionetele sale, cu observația că scriitorul nu caută deloc, în textele sale de aspect parodic, să-și disimuleze sforile prin care își manipulează creaturile, dimpotrivă, el se străduiește să le facă cât mai evidente, tocmai pentru a le denunța convenționalitatea, lipsa de spontaneitate, caracterul mecanic, carența de relevanță ontologică și/sau gnoseologică.

Pe de altă parte, parodiile și pastişele lui Caragiale nu se rezumă (chiar atunci când dau o impresie persistentă a acestui fapt) la un anumit autor, la un stil individual. Nu trăsăturile particulare incită vocația parodică a marelui dramaturg, ci cele generale, ce înglobează aspecte ale unui stil literar în ansamblul său. Chiar atunci când îl parodiază pe Delavrancea în *Smă răndița* sau în *Dădă mult... mai dădă mult*, Caragiale nu se oprește la acesta; opera lui Delavrancea este mai curând un pretext, un punct de plecare, o ilustrare flagrantă a unei literaturi în care primau viziunea idilică, excesul metaforic, inflația de adjective, a unei literaturi așadar obsedată de prejudecata scrisului „frumos” (Al. Călinescu). Parodiile lui Caragiale se constituie (după cum a observat C. Regman) în avertisment împotriva literaturii semănătoriste ce va culmina la începutul secolului XX la noi, anticipări ale acestei literaturi idilizante și calofile, ce ignoră obiectivitatea și simțul autenticității ca norme estetice capitale ale operei artistice.

Demersul parodic (și nu numai parodic) al lui Caragiale decurge dintr-o acută conștiință a opoziției concepției sale estetice față de curentul estetic dominant. În acest sens, scriitorul și-a considerat propriul său demers artistic ca pe unul ce contravine opiniei generale, căutând să denunțe artificialitatea și conformismul unei epoci literare dominate de sentimentalism și calofilie excesivă, într-un demers de reconsiderare nu numai a reprezentărilor particulare ale literaturii, ci, mai curând, într-o încercare de a pune în discuție, de a problematiza chiar ființa profundă a literaturii, condiția acesteia, în ceea ce are ea

mai general și esențial.

Tipic pentru parodia caragialiană ni se pare procedeul „temei cu variațiuni”, în care autorul, pornind de la un text-prim (*Tema*) reunește câteva „variațiuni” ale acestuia, dovedind și în această schiță cu valoare exponențială (*Temă și variațiuni*) o neobosită și subtilă capacitate de asimilare, de absorbție a unor discursuri străine în propria operă. Variațiunile sunt, în fond, denaturări, excedări ale discursului – prim, ale *temei*, dilatări ale stilului obiectiv prin recursul la discursul partizan, înregimentat, la tonul inflammat, abuziv. Acest model stilistic al „temei și variațiunilor” marchează, nu în cele din urmă, și o altă conștiință, o viziune nouă față de text; căci, deși Caragiale este un autor ce dă Textului ce este al său, totuși el nu mai are o atitudine obedientă, servilă față de acesta.

Textul, cu alte cuvinte, își pierde o parte din transcendența pe care o deținea în romantism, din „minciună romantică” el tinde să-și transforme energiile semantice și să devină „adevăr romanesc” (spre a folosi terminologia lui René Girard). Instrumentalizându-se, Textul caragialian e o oglindă pură a realității, nu însă o oglindă de o incoruptibilă impersonalitate, ci una în care realul e încercuit, ca printr-un imperceptibil și inefabil contur, de o atitudine ironică, astfel încât formula de „realism ironic”, dedusă de V. Fanache din opera caragialiană e deplin întemeiată.

În *Temă și variațiuni* autorul își asumă un dublu demers, prin parodiile sale: pe de o parte descrie o anume realitate în textul-prim, punând în joc capacitățile mimetice, referențiale ale discursului său dar, în același timp, prin derularea „variațiunilor” dă naștere unei strategii metatextuale (și, într-un fel, autoreferențiale) modulând și orientând primul tip de discurs („tema”), obiectiv, sobru, înspre o retorică discursivă angajată politic, așadar distonantă față cu datele realității. Incendiul din Dealul Spirii devine, așadar, un nimerit pretext de parodie a unor tipuri de discursuri politice și gazetărești și o satiră indirectă, mediată, a demagogiei și imposturii.

Incendiul devine, în viziunea organului opoziției un punct de plecare al unei diatribe contra guvernului astfel încât evenimentul *în sine* e, s-ar zice escamotat, transformându-se în pretext al unei vorbării inflamate, retorice, fără zăgaz, în care incontinența verbală ține locul logicii iar epitetul contondent se dispensează de argumente: „de patru ani împliniți aproape de când reacțiunea ține în gheare Belgia

Orientului, care din lipsă de energie în evoluțiunea ei către progres, un progres bine definit de aminteri prin spiritul tradiției și istoriei, și ocazionat întrucâtva, deși jenat oarecum, de evenimentele economice din urmă, în care duplicitatea reacțiunii a întrecut toate marginile și a atins limita tuturor speranțelor de îndreptare, speranțe ce nu pot fi întemeiate pe câtă vreme reacțiunea cu oamenii ei fatali, cari nu se tem nici de lege, nici de Dumnezeu, nici de judecata, nepărtinitoare dar aspră, a Istoriei, au avut cinismul prototipic și revoltător s-o declare, cu cea mai enormă dezinvoltură și exuberanță într-o memorabilă ședință a parlamentului” etc.

Dacă ziarul „opozant fără programă”, nuanță „liberală-conservatoare” era vehiculul unui discurs politic inflammat și exorbitant, presărat cu tautologii („duplicitatea reacțiunii a întrecut toate marginile și a atins limita”), pleonasme („dar însă”, „o pată neștersă și indelebilă”) sau nonsensul („ocasionat întrucâtva, deși jenat oarecum”), ziarul „opozant cu câteva programe, nuanță trandafirie” exprimă un limbaj artificial similar celui folosit de Rică Venturiano în „Vocea patriotului național”, în care formele latinizante sau italianizante fac aproape ininteligibil mesajul.

De remarcat că și în această a doua „variațiune” evenimentul („tema”) e pus între paranteze, escamotat sub aparența falselor artificii formale care, în loc să desemneze relieful realității, nu fac altceva decât să-i obnubileze semnificațiile. Incendiul din Dealul Spirii devine simplu pretext pentru o pledoarie fantezistă în favoarea instituției pompierilor: „Speriința din Dealul Spirei până la serenitate ne-a probat că sperietura cetățanilor și cetățeanelor nesperiinți adesea cauza lățirii extraordinare a sinistrelor este. Să căutăm deci: a avea pompiar-cetățean, a avea cetățean-pompiar. Numai cu condițiune d-a fi și cetățean cineva un bun pompiar este, și viceversa (...)”.

În jurnalul „chic” (a treia variațiune) Caragiale reproduce stilul pretențios și prețios, galant și nenatural, livresc până la asfixie al carnetului monden, stil parodiat, de altfel, și în celebra *High-life*. Dacă ziarele opoziției reduc semnificația incendiului la anvergura minimală a unui simplu pretext, ziarul „oficios” pune la îndoială cu hotărâre chiar izbucnirea incendiului: „Din sorginte oficială aflăm că nu a fost niciun incendiu ieri în Dealul Spirei. Sinistrul cel grozav este o pură invențiune ieșită din fantazia nesecată și din bogatul arsenal de calomnii al adversarilor noștri”.

Temă și variațiuni este o schiță semnificativă pentru disponibilitățile parodice ale scrisului caragialian. Totodată, în această schiță în care vocea naratorului se estompează până la absență, textul se organizează prin procedeul colajului, procedeu apt în cea mai mare măsură să confere iluzia autentificării, prin juxtapunerea contrapunctică a unor tipuri de discurs cu o semantică opusă, având însă același punct de plecare.

Extrem de importantă ni se pare varietatea modalităților parodice pe care I.L. Caragiale le înscenează în momentele și schițele sale, registrele parodice și ironice diferite (căci cele două modalități literare sunt în indiscutabilă conjuncție aici) care apar în operele sale. La nivelul de cea mai mică generalitate, autorul parodiază vorbirea unui personaj, ideolectul său, cu alte cuvinte, mimând cu dexteritate cele mai subtile particularități de limbaj ale sale.

Un exemplu edificator este schița *High-life* unde I.L. Caragiale își prezintă personajul principal (Edgar Bostandaki) dintr-o perspectivă parodică, imitându-i până în cele mai mici detalii vorbirea. Astfel, „Edgar Bostandaki este un tânăr care are multe succese în saloanele din Târgul Mare. Vorbește franțuzește de când era mic și se pricepe foarte bine la mode și confecțiuni, așa că nu o dată este consultat asupra acestui capitol. Profesia de cronicar high-life nu este ușoară, fiindcă trebuie să scrie despre dame, și damele sunt dificile, pretențioase, caprițioase. Spui de una o vorbă bună, superi alta; spui rău de alta, atunci nu mai poți pretinde că ești un om galant, insiști cu deosebire asupra uneia, dai loc la bănuieli; neglijezi pe vreuna, îi inspiri o ură primejdioasă”.

Cu siguranță că în prezentarea parodică (întrucât ea împrumută conveniențele de limbaj sau măcar de mentalitate ale personajului însuși) a lui Turturel (cum e alintat Edgar Bostandaki) se insinuează nu puține semnale ironice. Astfel, calitatea esențială a unui cronicar monden, imparțialitatea, obiectivitatea în prezentarea evoluției mondene a membrilor „societății înalte” ni se sugerează că ar fi și calitatea dominantă a lui Turturel, „parcă născut pentru a fi cronicar *high-life*”.

Evoluția ulterioară a faptelor, modul în care personajul își redactează cronica sa mondenă dezminț în modul cel mai ferm imparțialitatea acestui personaj care își trădează în relatarea sa fascinația produsă de „regina adorabilă a valsului adorat”, „grațioasă,

preamabila doamnă Athenais Gregoraschko, născută Perjoiu". Instinctul parodic al lui I.L. Caragiale funcționează însă și în alte pasaje ale schiței, limbajul naratorului împrumutând dispoziția festivă și mijloacele stilistice edulcorate ale lui Edgar Bostandaki. E ca și când o parte a schiței ar fi scrisă chiar de către personajul ei principal care preia, fără să se declare ca atare, într-un regim „incognito”, prerogativele naratorului.

Pe o altă treaptă de generalitate se situează parodia stilului unui scriitor, în care I.L. Caragiale, preluând ticurile de limbaj, retorica autorului, îngroașă efectele, subliniază până la caricatură unele modalități desuete, anacronice. Dintre autorii parodiați se remarcă G. Ionescu-Gion, Bolintineanu, Macedonski sau Delavrancea. Astfel, *Smărăndița*, începutul de roman publicat în prima serie a *Moftului român* parodiază nuvela de filiație romantică a lui Delavrancea *Sultânica*.

Caragiale mimează aici stilul semănătorist *avant la lettre* ce câștigase teren în opera lui Delavrancea și care se va manifesta deplin, în mod programatic, la începutul secolului XX. Regimul estetic sub care se așază această parodie este *idilismul*, romantismul minor manifestat în plan textual prin abundența descrierilor, aglomerarea epitetelor și preponderența evocării. Portretul Smărăndiței este suficient de relevant pentru acest tip de literatură edulcorată și paseistă, ruptă de realitate și căutând neconținut să confere o anvergură idilică acesteia: „Copila avea ochii negri, negri ca mura de pădure coaptă, răskoaptă când e bună de mâncare, dulce și acră; dulce, nu să te leșine pe inimă; acră, nu să strepezească dinții, ci dulce și acră, acrișoară și dulceagă cum îi place și ursului, cât e el de ursuz și nemulțumitor s-o guste (...). Așa era copila Ilinchii, a Ilinchii, o gospodină bătrână, cinstită, harnică, vioaie, cuminte, neobosită care începea munca de cu noptica, până să nu înceapă cocoșul cel berc, fala satului întreg să cânte la cântători *cucurigu gagu*, de cotcodăceau toate puicele și găinile, ba și cloștile pe cuibarele lor”.

După cum am arătat, Caragiale nu parodiază, în această operă literară „cu adresă” subintitulată ironic „roman modern” doar „ideolectul stilistic” al unui scriitor, în speță Delavrancea, ci cu atât mai mult se referă, în subsidiar, la un anumit stil literar. Curentul semănătorist e parodiat, de altfel, și în alte scrieri, precum *Dădă mult...* *mai dădă mult* sau în acea „novelă” *În pustiul lumii mari* înserată în o

cronică de Crăciun, în care se întâlnesc, mimate, îngroșate parodic, toate clișeele literaturii presămănătoriste și semănătoriste: romantismul minor, idilismul, evocarea paseistă, toposul „dezrădăcinării”, motivul întoarcerii benefice la obârșii etc. toate acestea puse sub semnul burlescului, în șarje comice care subliniază până la caricatură toposurile și procedeele acestui tip de literatură.

Semnificativ este faptul că I.L. Caragiale a parodiat deopotrivă unele orientări tradiționale (semănătorismul) dar și manifestări mai noi, moderniste, cum ar fi simbolismul instrumentalist, denunțându-le fără îndoială, lipsa de măsură, excesul în formă și fond. Parodiile de acest fel ilustrează fără echivoc cultul scriitorului pentru măsură, clasicismul său de esență dublat de o viziune fundamental realistă. Denunțând prin parodie ticurile de limbaj sau toposurile literaturii semănătoriste, dar și teribilismele estetice ale lui Macedonski sau ale discipolilor săi, Caragiale oferă în același timp o lecție estetică implicită, expunându-și, prin contrasens concepția artistică, derivând, din orientările ce-și făceau simțite ecourile la sfârșitul secolului al XIX-lea, un mod de „cum nu trebuie să se scrie literatura”.

Un alt tip de parodie îl constituie parodia unui anumit stil funcțional, autorul mimând în nu puține opere automatismele stilului administrativ, denunțând convenționalismul stilului jurnalistic etc. Parodia diverselor stiluri se produce prin soluția unei mimări ce seamănă cu o falsă acceptare, scriitorul adoptând stilul potrivit pentru ambianța potrivită. E limpede, de aceea, de ce în *o zi solemnă* autorul preia stilul solemn și oficial, supraveghindu-și cu deosebită atenție construcțiile verbale, rezumând și supralicitând, în turnura retorică a frazelor, „importanța” unei astfel de zi: „Zi-întâi de mai stil nou 1900, zi de redeșteptare, ziua florilor, ziua triumfului primăverii, a fost ziua și a unui alt mare triumf – triumful unei idei mari! (...) Ce a făcut Leonida Condeescu pentru urbea lui este imposibil de descris pe larg într-un cadru atât de strâmt. Mă voi mărgini prin urmare a consemna, în liniamentele lor generale, unele din faptele sale cele mai importante, al căror mobil a fost totdeauna dorința fierbinte de a afirma importanța Mizilului, de a grăbi ridicarea Mizilului, de a realiza înflorirea Mizilului”. Se observă, cred, cu claritate jocul mereu ambiguu, dar de un extraordinar efect, între retorism, stil solemn și supralicitare prin repetiție a aprecierii; ca și felul în care Caragiale *enunță* o anume aserțiune, *denunțându-i*, prin exacerbarea conformației (morfologică,

sintactică etc.) futilitatea, ridicolul. Repetițiile din final au rolul unui semnal de alarmă ce atrage atenția tocmai asupra lipsei de însemnătate a luptei „infatigabilului” Leonida Condeescu.

Alteori, precum în *Tren de plăcere* stilul parodiat e stilul patetic; aici, îngroșară silabelor, supralicitarea efectelor conferă o indiscutabilă impresie de romanțios, de gust ieftin, scriitorul simulând sentimentele de *bas-étage*, de o banalitate stridentă, precum cea a cărților ilustrate de tip kitsch, stări afective de anvergură cu totul modică, ascunse însă în dosul silabei inflamate patetic: „A! e grozav să ai ființe iubite rătăcite departe de tine și să nu știi la un moment în ce loc se află, ce fac, ce li se întâmplă, ce vorbesc, ce simt, ce gândesc despre tine le e dor de tine, cum ți-este ție de ele?”

„Prin asemenea atitudini mimetice, notează Ștefan Cazimir, sunt atinse două țeluri: pe de o parte ironizarea obiectului, pe de alta persiflarea manierismului stilistic, împotriva căruia știm cât de vehementă a fost pornirea lui Caragiale”. Parodia trasează însă textului caragialian și fizionomia unui spațiu intertextual, în care se intersectează ecouri și reminiscențe literare, atitudini și gesturi de extracție mai mult sau mai puțin livrescă. „Când zice D. Georgescu acestea, orologiul de la castelul Peleş se aude în depărtare bătând noaptea jumătate” (*Tren de plăcere*) sau „Fără să salute și vădit foarte supărat, Edmond se apropie de Edgar, cu așa pas și aer strașnic, încât Edgar se ridică în picioare în fața lui Edmond” (*High-life*). În acest ultim exemplu se observă, cred, cu limpezime parodiarea romanelor de turnură mondenă cu accente *kitsch*, atât prin numele personajelor cât și prin atitudinile lor sau prin stilul folosit de către autor.

Extinsă la normele limbajului uzual, parodia e asumată prin intermediul stilului indirect liber. Cu ajutorul acestui stil scriitorul asimilează în propriul său discurs individualitățile de vorbire ale personajelor, naratorul contaminându-se adesea de modalitățile verbale ale personajelor sale. În *D-I Goe* de exemplu, „nomenclatura (...) este creația eroilor, dar expunerea autorului o preia fără întârziere (m-am mare, mamița, tanti Mița, mititelul, puișorul, urâtul, ciucalata)” (Ștefan Cazimir).

Alteori, naratorul preia nu doar elemente de nomenclatură ci chiar construcții verbale specifice din repertoriul personajelor. În *Situațiunea*, de exemplu, ticurile agramate ale lui Nae („Este o criză, mă-nțelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă... s-a

isprăvit... e ceva care poți pentru ca..." sunt preluate cu accent parodic și ironic în final de către autor: „M-am suit într-o birjă și l-am lăsat pe fericitul tată pentru ca să meargă singur la simigerie”.

Resursele mimetice ale I.L. Caragiale în *Telegrame* surprind, prin reproducerea limbajului acut și concis al telegramei, o „dramă” banală de provincie, efectul comic rezultând din nonconcordanța dintre paroxismul pasiunilor ce animă personajele schiței și lapidaritatea stilului telegrafic în canoanele căruia aceste personaje trebuie să-și exprime indignarea sau furia torențială.

Inadecvarea între pasiune și stil ne oferă astfel de mostre de comunicare de un comic irezistibil: „Directoru prefecturi locale Răul Grigorașcu insultat grav dumnezeu mami și palme cafine central. Amenințat moarte. Viața onorul nesigure. Rugăm anchetaț urgent faptu”, sau într-o altă telegramă, în care Costăchel Gudurău e silit să-și concentreze indignarea în cadrele restrânse ale „stilului” lapidar: „A doua oară atacat palme picioare piața independenți același bandit director scandalos însoțit zbiri. Situația devenit insuportabilă. Oraș stare de asediu. Panica domnește cetățeni”.

Modalitate mimetică dar și critică, parodia joacă un rol important în opera lui I.L. Caragiale, nu doar prin frecvența cu care e utilizată în multiplele ei forme sau varietăți, cât, mai ales, prin funcționalitatea și finalitățile pe care i le conferă autorul. Dincolo de sfera largă de generalitate și de aplicație pe care i-o acordă autorul, parodia e o modalitate adecvată de a denunța anumite ticuri ale limbajului individual dar și automatismele limbajelor funcționale, ca și scleroza canoanelor estetice. Modul în care autorul *Momentelor și schițelor* manipulează procedeele parodice demonstrează în chipul cel mai convingător substanțială să disponibilitate mimetică, relevând totodată geniul său lingvistic care îi permite abordarea realității epocii sale din multiple perspective și unghiuri, dar și surprinderea fenomenului literar al vremii sale prin insertul parodic și ironic.

E lesne de înțeles de ce în opera lui I.L. Caragiale impulsul mimetic e precumpănitor în timp ce în creația lui Mateiu Caragiale principiul „fanteziei” pare să prevaleze asupra transcrierii veridice a reliefului lumii. Cu toate acestea, comună tatălui și fiului e mobilitatea expresiei, adecvarea perfectă a verbului la real, precum și o desăvârșită conștiință lingvistică care se exprimă în savorile lexicale pe care le cultivă cei doi scriitori în delimitarea aceluiasi perimetru al

spațiului balcanic.

IX. Sub semnul „Verbului”.

„Comedia limbajului” și „limbajul comediei” sunt concepte nu doar corelative, ci și complementare, deoarece interesului – teoretic sau aplicativ – pentru convențiile literarului îi corespunde, în vasta și multiformă operă a lui I.L. Caragiale o cu nimic mai puțin acută preocupare pentru condiția limbajului, a existenței „lingvistice”. Pe bună dreptate s-a afirmat că „facultatea dominantă” a lui Caragiale este *auzul*; sensibilitatea acustică a autorului *Scrisorii pierdute* este, într-adevăr, extraordinară. Scriitorul dispune de o foarte elocventă capacitate de a distinge, intercepta, interpreta, analiza sunetele, situând toate elementele acustice într-un anumit plan existențial, corelându-le sau, dimpotrivă, disociindu-le, acordându-le, în sfârșit, o hotărâtoare funcționalitate estetică.

De fapt, I.L. Caragiale își apropie realitatea nu atât prin intermediul văzului, delimitând contururi, suprafețe, linii, aparențe vizibile, ci, într-o mult mai însemnată măsură, printr-un foarte evoluat simț auditiv, care permite comedialogului să sesizeze cele mai infime nuanțe, cele mai imperceptibile abateri de la legile armoniei, sau, dimpotrivă, să înregistreze printr-o sensibilitate exacerbată, vacarmul, scandalul, zgomotul, abolirea oricărei ordini în tectonica acustică a lumii.

Din această incontestabilă prevalență a elementului auditiv în opera lui Caragiale reiese și numărul limitat al descrierilor, de natură sau interior, acestea având funcția, acolo unde apar, de a completa sau ilustra observația auditivă. Nu e mai puțin adevărat că, luând în posesie realitatea mai ales la nivelul ei sonor, Caragiale nu se mărginește să înregistreze cu fidelitate absolută relieful acustic al realității, ci îl și interpretează, îi atribuie o semnificație sau alta, supunându-l unei continue și competente hermeneutici ironice sau comice, căci se poate afirma că *auzul* lui Caragiale este sensibil mai ales la deformările sau anomaliiile sunetelor, la cazurile de să-i zicem, patologie acustică.

Observația că lumea lui Caragiale e o lume în exces nu este nici nouă dar nici capabilă a epuiza înțelegerea acestui univers. Neașezată, imatură, satisfăcându-și „ambiul” de a trăi într-o perpetuă tranziție, fără tradiții statornice și fără hotare stabile, inconsistentă și entropică, lumea lui I.L. Caragiale stă, întreagă, sub semnul Verbului. Existența

personajelor ce animă acest univers e, de aceea, una pur verbală, eroii caragialieni mimând mai degrabă viețuirea, camuflându-și ființa, adevăratele porniri îndărătul vorbelor, expunându-și propozițiile și frazele ca pe veritabile alter-ego-uri ori ca pe niște măști ce ascund fără să arate, camuflează fără să expună.

Cuvântul (de regulă rostit) este emblema acestei lumi a derizoriului și tranzitoriului, în care existența se joacă pe sine pe marea scenă a Logosului, un logos evident cu semnificațiile dezafectate, cu articulații degradate până la stadiul cel mai de jos, acela al zgomotului depozat de cea mai mică fărâmbă de semnificație: „Vorbitul reprezintă suprema voluptate în lumea lui Caragiale, este visul de aur al fiecăruia și al tuturor, satisfăcut și reînnoit cotidian (...) în această lume nimic nu valorează cât o conversație, deși orice conversație nu valorează nici doi bani. Important, foarte important, cel mai important este să stea de vorbă, indiferent cu cine, indiferent despre ce” (Mircea Iorgulescu).

Relevant pentru eroii lui Caragiale este faptul că acest enorm apetit verbal care pare a fi resortul lor existențial nu izbuteste, pe de o parte, să ascundă inconsistența lor ontică dar nici să dea sentimentul deplin al comunicării, necum al comuniunii cu ceilalți. Personajele sunt asemenea unor monade autosuficiente și autotelice, lipsite de căi de acces spre ceilalți sau spre lume, al căror aparent dialog cu „ceilalți” nu este, în fond, decât un monolog disimulat fără dibăcie. Monade inconsistente, actori ce au nevoie de scena limbajului pentru a se afirma, personajele caragialiene, departe de a-și asuma individualitatea, de a se diferenția de cei din jur prin propriul lor limbaj, dimpotrivă, se anonimizează într-o și mai hotărâtă măsură, participând astfel la procesul entropiei atotstăpânitoare în acest univers al indistinției și omogenizării tuturor particularităților.

Reducerea la numitorul comun e regula ce guvernează această lume, iar complicitatea cu mecanismul social entropic – singura atitudine existențială a oamenilor. Cu greu s-ar putea vorbi, în cadrul personajelor caragialiene, de existența unui idelect, a unor particularități de vorbire (care, desigur, ar traduce individualizări ale gândirii). Foarte puțin eroi își asumă o vorbire individuală și individualizatoare, care să-i detașeze de masa indistinctă a celorlalți vorbitori, care să le confere un relief propriu.

Cei mai mulți eroi apelează, dimpotrivă, la formule uzuale,

standardizate, ce pot fi atribuite tuturor; apelul la normă, la formula prefabricată, verificată de uz traduce teroarea insului în fața noului, în fața a ceea ce nu a fost experimentat, dar conotează și dorința de confort ontic și lingvistic, comoditatea înăscută a acestora. Anonimizarea prin intermediul limbajului e rezultatul acestei vorbiri anodine, a acestui limbaj echidistant, neutral, ce nu angajează existențial vorbitorul și pe care marele dramaturg l-a sesizat cu o extraordinară acuitate. De altfel, chiar sociabilitatea acestor personaje, sociabilitate de care s-a făcut atâta caz, nu e decât aparentă, ea răspunde mai degrabă nevoii ființelor de a stabili raporturi superficiale, fără repercusiuni deosebite în planul de adâncime al personalității. Sociabilitatea e exprimată astfel mai mult prin limbuție, prin vervă logoreică, prin apetit verbal incontinent, manifestări care, departe de a configura identitate ființelor, conduce la depersonalizarea lor, la o acută anonimizare *prin limbaj*.

Înainte de orice, o comunicare adecvată între doi inși presupune cu necesitate schimbul de idei, emisia și receptarea în condiții bune a unui mesaj, pe baza unui cod dinainte stabilit și, în același timp, stăpânit de ambii interlocutori. Or, în operele lui Caragiale emisia mesajului nu e urmată de receptarea sa de către „celălalt”.

Fiecare personaj e preocupat, parcă, de propriul său mesaj, suferind de un soi de ipseism cronic și ignorând cu totul și recepția mesajului său și posibila replică, virtuala reacție a interlocutorului. Atitudinea monologală specifică conduitei verbale a eroului caragialian e, astfel, mai puțin expresia unei crize ontologice de pierdere a personalității, cât rezultatul voinței de iluzionare – resortul cel mai evident al existenței sale. Iluzia e pecetea de neșters ce se așază pe gesturile și vorbele lui Mitică, e handicapul și atuul acestuia, aflate în strânsă corelație cu semantismul Moftului, „deviza” acestei lumi. În acest univers al coșmarului comunicării în care oamenii sunt, în mod tiranic, posedați de propriile opinii, prizonieri ai propriei iluzii, vorbirea lor dă naștere unui veritabil infern în care ideea redempțiunii prin logos e din capul locului exclusă. În universul caragialian logosul, în mod paradoxal, nu întemeiază, nu e semnul unui act inaugural, ci e simbolul extincției, al apocalipsei comunicării.

Dizolvată în monolog, comunicarea e, în această lume, semnalul precarității sufletești și intelectuale, emblema autosuficienței triumfătoare, a iluziei autodevorante care conferă indivizilor un fals

prestigiu și-i îndeamnă să vorbească fără șir și fără logică, ignorând replica sau răspunsul, eludând reacția celorlalți. În *Five o'clock*, de exemplu, limbajul personajelor are o dublă finalitate; pe de o parte, el indică în mod elocvent paupertatea intelectuală și morală a pretinselor doamne din *high-life* și, pe de altă parte, prin frecvența întreruperilor, a obturărilor fluxului verbal și interogațiilor intempestive, culminând cu astuparea gurii Tincuței cu mâna de către Mândica, sugerează dificultățile unei adevărate comunicări între aceste ființe monadice, fără ferestre unele față de altele: „Eu: Madam Piscopescu, dați-mi voie...

Mândica: Vii tocma la pont.

Tincuța: Ai fost?...

Mândica: Taci tu!... las să-l întreb eu... Ai fost aseară la circ?

Eu: Am fost.

Tincuța. Cine mai...

Mândica: Taci soro! n-auzi? (Către mine:) Ai văzut pe Mița?

Eu: Pe sora matale?

Mândica: Nu... pe Mița, pe Potropopeasca a tânără?

Eu: Da; era într-o lojă în fața mea...

Mândica (Tincuții): Ai văzut?

Tincuța (mie): Cu cîn ...

Mândica: Taci!... (mie) Cu ce pălărie era?

Eu (încurcat): Cu...

(Tincuța vrea să mă-nterupă)

Mândica (astupându-i gura cu mâna): Cu o pălărie mare...

(Tincuței): Ai văzut? (Mie): Bleu gendarme...

Eu (răsuflând): Da...

Mândica (mie): Cu panglici vieux-rose... (Eu dau din cap afirmativ)

Mândica (Tincuții): Te mai prinzi aldată?

Tincuța: Stăi, să vedem... (Mie) Era cu bărbatu-său.

Mândica (Tincuții): Taci tu!

Tincuța: Apăi, lasă-mă și pe mine, soro!... Tot tu?"

În acest „Apăi lasă-mă și pe mine, soro!...” al Tincuței răzbate întreaga obidă a eroului caragialian oprimat, redus la o umilitoare tăcere, căci tăcerea e sinonimă aici cu neantul, cu nimicul. Pentru a-și legitima existența, pentru a-și afirma o iluzorie, aparentă identitate personajele trebuie să se exprime, să vorbească, chiar dacă aceste

vorbe se dispensează de logică sau de un sens oarecare.

Tăcerea, umilința absurdă a opresiunii verbale e resimțită de Tincuța din *Five o'clock* dar și de alți eroi ai lui Caragiale cu o exasperare semnificativă. S-ar părea că, dacă tăcerea, anularea facultății rostirii e echivalentul unei extincții a personalității, vorbirea e, dimpotrivă, înzestrată cu virtuți (desigur, iluzorii) demiurgice și eliberatoare. Dialogul întretăiat, bifurcat, întrerupt și reluat în mai multe rânduri din această schiță transcrie cu suficientă fidelitate relațiile nu doar tensionate dintre oameni, cât supuse provizoriului și aleatorului, puse neconținut sub semnul absurdului.

Absurd e, aici, divorțul intempestiv dintre formă și sens, dintre mesaj și codul în care acesta se înscrie, după cum absurdă e și nevoia imperativă a oricui de a vorbi fără să exprime, cu necesitate, vreo semnificație, vreun sens, de *a vorbi* fără *a spune* nimic. Pe această scenă enormă și entropică a limbajului, personajele evoluează cu mai multă sau mai puțină abilitate, își *joacă* existența la propriu și la figurat, se arată pe ele însele în oglinzile propriei nevoi de comunicare, labilă ca orice act al existenței lor.

Inepuizabil ca potențialitate extensivă, repetitiv și cu o desfășurare tautologică, limbajul eroilor lui Caragiale e, cu toată aparenta sa abundență, de o extremă economie stilistică. E evident că sărăcia de limbaj exprimă sărăcia sufletească iar expresia lingvistică minimală, pauperă e reflexul unor caractere minimale, de restrânsă anvergură afectivă.

Etalonul perfect al acestei lumi e același Mitică, personaj proteic sub măștile căruia pot fi bănuite toate celelalte personaje ale lui Ion Luca Caragiale, într-o mai mică sau mai mare măsură. Redundant și expansiv, omniprezent dar mai ales omniscient, de o „competență” enciclopedică, Mitică e, bineînțeles, un individ a cărui existență fizică e mai mult dedusă din cea verbală. Superstiția și tabuurile cuvântului sunt realități pe care Mitică le experimentează cu vigoare, acordând *cuvântului* o importanță capitală (întrucât în afara vorbelor el nu există ca individ), dar, în același timp, deprecind vocabulele prin mânuirea lor defectuoasă.

E o profundă inadecvare aici între scop și mijloace, o nepotrivire uneori ilară, alteori tragicomică, între intenții și realizare, care produce neînțelegeri, care e vinovată de senzația acută de incomunicabilitate pe care ne-o transmit textele caragialiene.

Geniu al perorației inutile, scăpate din frâiele logicii și ale temperanței, Mitică își ascunde vidul sufletesc versatil sub gesticulație și limbuție, făcând să pară altfel decât este, mistificând cu dexteritate și preconizând soluții drastice (*O lacună*). Personaj greu de definit în individualitatea sa ultimă, tocmai datorită debordanței și versatilității sale lingvistice și comportamentale, Mitică e un cabotin care, în această mare „comédie” a limbajului găsește sursele unei iluzorii mântuirii morale, adoptând verbul cu contur inflammat-demagogic ca figură retorică și armă de luptă.

G. Călinescu trasează un memorabil portret al lui Mitică, subliniind verva sa lingvistică, proteismul și locvacitatea sa specifică: „Mitică e un cetățean volubil, având în cel mai înalt grad pe suflet interesele țării, pe care le vede totdeauna în negru («stăm rău, foarte rău domnule!»), având soluții pentru toate problemele la ordinea zilei. El are furia perorației în public și cu greu poate fi smuls din încheștarea discuției (...) Mitică e bârfitor, lichea, intrigant, mai mult din limbuție, și mistificator, generos și zăpăcit, acceptând să facă servicii fără a avea tăria să le ducă la bun sfârșit, ceea ce îl autorizează să ceară și el servicii oricui («să nu zici că nu poți! Știi că poți! Trebuie să poți!») El e comod, cu oroare de suferință și mai ales un om manierat. Impresia că eroii lui Caragiale sunt vulgari e falsă și vine mai ales de acolo că, voind să pară distinși ei nu și-au educat încă limbajul și gesticulația”.

Personaj animat de mistica limbajului, livrându-se fără rezerve (dar și fără implicare morală) unei euforii verbale inepuizabile, Mitică mistifică și se automistifică, preluând tipare lingvistice prefabricate și dând frâu liber omniscienței sale. Encicloped facil, cabotin oarecum ingenuu și frivol, personajul caragialian nu trăiește în chip autentic, el aspiră doar la trăire, apelând la modele abstracte, la convenții și expunându-și cu ușurință cunoștințele, precum Lache și Mache, „tineri cu carte”, care știu „de toate câte nimic”; ei „iau parte cu mult succes la toate discuțiile ce se ivesc în cafeneaua lor obișnuită: poezie, viitorul industriei, neajunsurile sistemului constituțional, progresele electricității, microbii, Wagner, Darwin, Panamá, *Julie la Belle*, spiritism, fachirism, *L’Exilée* ș. c.l”.

Desigur, mulțimea de cunoștințe disparate pe care le posedă (într-o manieră superficială, evident) Lache și Mache fac parte din patrimoniul gândirii kitsch ce se caracterizează prin „lipsă de autenticitate, lipsă de adevăr, mediocritate camuflată, pretenții și

afectare” (Ștefan Cazimir). Limbajul personajelor lui I.L. Caragiale este, așadar, unul kitsch, marcat de stereotipie și autoiluzionare, exprimând în modul cel mai convingător discrepanța dintre pretenție și realitate, dintre *intenție* și *fact* efectiv.

În plin exercițiu al euforiei verbale personajul își confecționează o identitate de împrumut, o falsă biografie, derivată din nevoia imperioasă a superiorității față de ceilalți, din imperativul notorietății, după cum arată, în monografia sa, V. Fanache: „Lipsindu-i dramele lăuntrice personajul caragialian inventează o biografie euforică redusă la nivelul dezinvolt al cuvintelor ornante. Instalate pe un traiect biografic fictiv, cuvintele se înghesuie, stâlcindu-se unele pe altele, construind o biografie de factura comediei și semnificația moftului. Identitatea «mărturisită» configurează o iluzionare în creștere necurmată spre grotesc. Refuzându-se pe sine cel adevărat, personajul își face din iluzia verbală o viață”.

Dacă existența se desfășoară, în universul caragialian, sub instanța omniprezentă a verbalității, dacă limbajul, pofta de vorbă, conversația sunt mărcile iluziei, ale falsei biografii a eroilor, rezultă că cel mai sever atentat la integritatea și libertatea persoanei este ridicarea dreptului la cuvânt, interzicerea exercițiului verbal. Ficțiunii euforice instaurate prin logosul nestăpânit și mistificator i se opune tăcerea impusă din afară, mijloc punitiv, sancțiune și amenințare totodată. Recursul la tăcere este principalul instrument punitiv al polițailor și vardiștilor ce apar cu o așa de semnificativă prezență în opera caragialiană.

În *D’ale carnavalului* primul drept care li se confiscă lui Crăcănel și Pampon este acela de a vorbi, anulându-li-se, cu acest prilej, chiar personalitatea și libertatea lor, punându-li-se la îndoială opiniile și abolindu-li-se dreptul de a pune la îndoială adevărul incontestabil al autorității polițienești. Reduși la tăcere, aneantizați cu brutalitate, Crăcănel și Pampon nu reușesc deloc să se explice, să se justifice în fața Ipistatului, zelul acestuia funcționând în mod tiranic, fără discernământ și fără logică.

Tocmai de aceea comunicarea între cele trei personaje e irealizabilă, între autoritate și individul de rând fiind distanța dintre o instanță obișnuită doar să emită mesaje și nu să le recepteze și o entitate care, dimpotrivă, are dificultăți în a se face auzită. „Mania notorietății” se topește cu desăvârșire în fața Autorității, eroii devin

subit docili iar accesele de reacție, tentativele de protest rămân neîncheiate, simple eboșe, proiecte nesemnificative:

Pampon (zbătându-se în mâinile sergentului): Pentru ce, domnule?

Ipistatul (bătând din picior și din mâini, aspru): Vorrrbă!... Ce căutați în prăvăliile negustorilor?

Crăcănel: Căutăm o persoană...

Pampon: Da, o persoană...

Ipistatul (același joc, mai aspru): Vorrrbă! Ce persoană?

Crăcănel: Pe Bibicul.

Pampon: Pe Bib...

Ipistatul (același joc și mai aspru): Vorrrbă!

Lordache (intrând repede din dreapta, cu gura mare): Cum Bibicul, ce Bibicul, care Bibicul, domnule? Mofturi! Aici nu șade Bibicul... Știe D.subcomisar cine șade aicea. Ia-i d-le subcomisar, sunt pungași!

Pampon (ținut strâns de sergent): Eu pungaș?

Crăcănel: Noi pungași? Așa umblă pungașii îmbrăcați?

Ipistatul (și mai aspru, același joc crescendo): Vorrrbă!... Da oamenii de treabă așa umblă?... pe unde ați intrat?...

Crăcănel: Pe ușă.

Pampon: Da, pe...

Ipistatul (foarte aspru): Vor... vorrbă!

Lordache: Da, pe ușă. Da' întreabă-i dumneata cum a intrat pe ușă. A spart-o, d-le. Eu eram în odăiță dincolo; am simțit că sparge cineva ușa; de frică să nu m-apuce în casă să mă omoare, am ieșit pe dincolo pe fereastră ca să dau de știre la secție...

Crăcănel: Nu-i adevărat... Noi...

Pampon: Am văzut...

Ipistatul (aspru de tot): Vor... vorrbă (Sergenților) Haide! Luați-i la secție! (Sergenții împing pe Crăcănel și Pampon)".

Ce se poate observa din acest fragment e, înainte de toate, ireductibila antinomie dintre cel care întreabă și cel care e chemat să răspundă. Întrebările Ipistatului, chiar dacă nu sunt de tot retorice, nu așteaptă un răspuns, deoarece reprezentantul legii nu caută explicații ci emite judecăți, observațiile sale au sensul unor sentințe, care, chiar dacă se sprijină pe false supoziții sau ipoteze, au suportul și prestigiul autorității ce-și simte amenințată integritatea de cea mai infimă

obiecție.

Scena în discuție ar trebui reprezentată teatral într-un mod foarte alert, de un dinamism debordant, schimbului rapid de replici, întreruperi, interogații intempestive și jumătăți de răspuns trebuind să-i corespundă un vălmășag năucitor de gesturi, amenințătoare și poruncitoare din partea „autorității”, supuse, mimând revolta dar neducând-o până la capăt – din partea lui Pampon și a lui Crăcănel. Raportul dintre autoritate și umiliți se poate vedea și în ceea ce-i privește pe cei doi prezumtivi „infractori”, Crăcănel și Pampon. Ca și în cazul altor cupluri celebre (Farfuridi/Brânzovenescu), cel care are ascendent asupra celuilalt e investit și cu autoritate verbală; de aceea, Pampon, se transformă, curând, într-un simplu ecou ce repetă fără discernământ vorbele lui Crăcănel, o anexă verbală a aceluia. Împrumutând mereu cuvintele lui Crăcănel, Pampon dă senzația unei viețuiri prin procură, așa cum Brânzovenescu nu trăiește decât prin reflexele sale mimetice sau cum Pristanda nu face decât să prelungească, diplomatic, prin aprobare servilă, vorbele superiorului său.

Aceeași imposibilitate a comunicării, tradusă prin false dialoguri transpuse în viziunea miniaturală a schițelor o întâlnim în câteva creații memorabile precum *Petițiune* și *Căldură mare*, remarcabile prin concizia expresiei și implacabilul simț al punerii în scenă a situațiilor. Neînțelegerea, confuzia, ambiguitatea replicilor și echivocul situațiilor evocate sunt înălțate aici la cote ale absurdului. Personajul din *Petițiune*, „un om nici prea tânăr, nici prea bătrân”, ce „pare foarte ostenit, și un ochi deprins ar pricepe îndată că domnul acesta n-a dormit toată noaptea”, se înfățișează la biroul unei registraturi pentru a se interesa de o petiție.

Dialogul care constituie nucleul semantic al schiței ne oferă o imagine elocventă a absurdei corelații interogație/răspuns, ce traduce o confuzie vădită a noțiunilor, o rătăcire „tragicomică a minții” (V. Fanache), toate acestea făcând cu neputință dialogul: „— Ce afacere ai?

— Ce afacere?

— Da, ce afacere ai?

— Am dat o petițiune... Vreau să știu ce s-a făcut. Să-mi dați un număr.

— Nu ți s-a dat număr când ai dat petiția?

— Nu.

— De ce n-ai cerut?
 — N-am dat-o eu.
 — Da cine?
 — Am trimis-o prin cineva.
 — Când? În ce zi? Acu vreo două luni...
 — Nu știi când?
 — Știu eu?
 — Cum nu știi? Cum te cheamă pe dumneata?
 — Nae Ionescu – Ce cereai în petiție?
 — Eu, nu ceream nimic.
 — Cum?
 — Nu era petiția mea.
 — Da a cui?
 — A unui prieten.
 — Care prieten?
 — Unul Ghiță Vasilescu.
 — Ce cerea în ea?
 — El nu cerea nimic.
 — Cum, nu cerea nimic?
 — Nu cerea nimic; nu era petiția lui.
 — Da a cui?
 — A unei mătuși a lui... Știa că vin la București și mi-a dat-o s-o
 aduc eu.

— Cum o cheamă pe mătușa lui D. Ghiță?
 — Nu știu.
 — Nu știi nici ce cerea?...
 — Da, mi se pare că cerea...
 — Ce?

— Pensie”. Schița *Petițiune* e un exemplu pentru modul în care un discurs minimal poate să degenereze într-un dialog tautologic, absurd și lipsit de logică. Impresia dominantă este că textul, convorbirea dintre funcționar și solicitant ar putea continua la infinit, într-o desfășurare frenetică și iresponsabilă de vorbe golite de sens, de cuvinte bezmetice care se lovesc unele de altele fără să se contamineze semantic, fără să degaje o semnificație, risipindu-și energiile într-o cavalcadă ce se rotește în gol, în căutarea unui înțeles inexistent sau improbabil.

Jocul persoanelor gramaticale (eu/tu/el) e cel care înscenează

qui-pro-quo-ul, instaurând confuzia generalizată, căci impieगतul, „ieșindu-și din caracter” zbiară: „Domnule, aici este Regia monopolurilor! Aici nu se primesc petiții pentru pensii! Du-te la pensii, acolo se primesc petiții pentru pensii!”

S-ar părea că indivizii ce populează universul caragialian se complac în euforia acestei iresponsabile confuzii, pe care o întrețin cu propria energie verbală debordantă, trăind parcă într-un eden al vorbelor goale. O dată limpezită confuzia, dispare și dominanta euforică iar burlescul și carnavalescul situațiilor sunt deturnate spre dramatic, farsa lingvistică căpătând accente tragicomice. Drama personajului intervine atunci când acesta întrevețe, dedesubtul țeșăturii de iluzii pe care o urzise propriul său limbaj hipertrofic, absurditatea, grotescul realului; pentru că, în lumea lui Caragiale, oamenii, confrunțați cu o realitate entropică, nu au cătuși de puțin o percepție exactă a sa, observația lor nu este justă, tocmai datorită acestei comedii a limbajului în al cărei angrenaj sunt prinși fără scăpare.

Caruselul vorbelor fără substanță imprimă percepției personajelor o perspectivă iluzorie și automistificatoare, un unghi privat de criteriul adevărului sau măcar al „normalității” logice, care împiedică cunoașterea justă a lumii, favorizând impostura gnoseologică. Chiar în momentele dramatice, personajele aflate sub imperiul beatitudinii limbajului nu percep tragicul, târâți de torentul vorbelor fără șir.

E cazul lui Lefter Popescu din *Două loturi*, care, sub spectrul locvacității sale nu-și mai percepe în adevărata dimensiune situația tragicomică, lucru observat, într-o prefață, și de Marin Preda: „În plină nefericire, eroul o ia razna, dus de cuvinte. Torrentul de vorbe scoate la iveală o țicneală care zăcea în creierul individului neștiută până atunci nici de el însuși, compusă din expresii și idei inautentice, dar care dau la iveală viața lui falsificată de cuvinte. În loc de o comedie umană avem deodată de-a face cu o comedie a cuvântului”.

Trebuie precizat că, în opera lui Caragiale, comedia umană rezultă din comedia cuvântului, fără a fi înlocuită de aceasta din urmă. De altfel, dacă s-a vorbit în anii din urmă despre eroul prozei moderne ca despre un „homme de papier” a cărui referențialitate se resoarbe în ficțiune și în reperele autoreferențiale, personajul caragialian poate fi privit ca o ființă confecționată din cuvinte, a cărui existență derivă din

propriul discurs, se sprijină pe vorbele sale autosuficiente, tautologice. Astfel de personaje sunt eroii din *Căldură mare*, a căror referențialitate e absorbită cu totul în propriile vorbe (și gesturi), a căror esență e camuflată dedesubtul vorbirii entropice. Fără îndoială, „cele 33 o Celsius” la umbră au menirea de a accentua confuzia ce se statornicește în mintea eroilor, de a agrava haosul semantic în care trăiesc aceștia.

Se poate constata din capul locului, pe de altă parte, că scriitorul nu insistă deloc asupra fizionomiei personajelor, prezentându-le cu o extremă economie descriptivă. E ca și cum, înainte de a vorbi, aceste personaje nici n-ar exista, „un domn” și „un fecior” fiind, s-ar zice, entități mai mult sau mai puțin generice care primesc determinatii, se individualizează pe măsură ce eroii vorbesc și în măsura în care prestează un dialog. Tot ceea ce notează scriitorul este atitudinea lor („un calm imperturbabil egal și plin de dignitate”), „dignitate” și „calm” ce contrastează în mod evident cu căldură toridă ce constituie cadrul scenic al schiței. Căldura excesivă e sugerată prin câteva imagini ale somnolenței și toropelii („birjarul doarme pe capră, caii dorm la oiște” (...)) „pe prag moșăie la umbră un băiat cu șorțul verde”) sau prin figura sergentului de stradă care „s-a descălțat de cizme, să-și mai răcorească picioarele”, dar, mai ales, prin dialogul sincopat, incoerent pe care-l susțin personajele, dialog absurd, ce dă impresia că cei doi vorbitori sunt în posesia unor coduri lingvistice diferite, astfel încât vorbele unuia sunt receptate cu distorsiuni de către celălalt și viceversa.

Replicile personajelor, eliptice și sincopate, se derulează cu repeziciune într-o cavalcadă a confuziei generalizate. De altfel, aici nu replicile în sine sunt absurde, ci corelația dintre întrebare și răspuns, disproporția logică și semantică dintre replici.

Ambiguitatea și neînțelegerea mesajului este aici rezultatul folosirii unor expresii echivoce, cărora personajele le acordă mai multe sensuri. Relevant e polisemantismul cuvântului „acasă”; neînțelegerea se naște din accepțiunile distincte, echivoce pe care cele două personaje le acordă cuvântului („acasă” – înseamnă pentru unul „la domiciliu” iar pentru altul „în București”). La fel se întâmplă cu verbul „a pleca” (de *acasă* în *oraș* sau de *acasă* din *oraș*), care e receptat impropriu de cei doi.

Calmul acestor oameni „de cuvinte” (sugerat între altele și de numele străzii – Pacienții) se păstrează în tot cursul dialogului, în

ciuda aglomerării de referințe din mesajul pe care trebuie să-l transmită feciorul stăpânului său și în ciuda repetatelor încurcături semantice la care schimbul de replici dă naștere. Acest calm al personajelor este însă cu totul relativ, e un calm tensionat, care ascunde incertitudini și încordare, camuflând de fapt confuzia semantică în care se află eroii. Cuvintele capătă aici dimensiuni hipertrofice, sub care se ghicește un vid absolut al comunicării. În plin exercițiu lingvistic, „Domnul” nu dovedește, prin vorbele și replicile sale decât o lamentabilă prestație intelectuală iar apelativele pe care le adresează „jupânesei” („ramolită”) „tânărului” („prost”) și „feciorului” („stupid”) se potrivesc mai degrabă propriei competențe intelectuale. Finalul acestei schițe („întoarce birjar”) sugerează o posibilă reluare a dialogului, astfel încât textul caragialian exprimă cu elocvență modul tautologic în care funcționează acest univers al vorbelor, această lume saturată de verbalitate, ce stă sub tirania absurdului comunicării și care nu cunoaște sfârșit, aflându-se în plină desfășurare entropică.

O altă problemă care s-ar putea ridica în acest context e aceea a raportului dintre personaj și propriul său limbaj, a modului în care personajul își privește propria vorbire. E foarte semnificativ faptul că, aproape fără excepție, personajele au o infinită încredere în ceea ce spun, se raportează în chip firesc la propriul lor limbaj, fără să cunoască crispări sau sentimente de scepticism, fără să pună o singură clipă la îndoială competența și performanța lor lingvistică.

Personajul caragialian se află, s-ar spune, într-o fază aurorală de stăpânire a limbajului, într-un stadiu paradiziac, al beatitudinii verbale, al narcozei provocate de exercițiul lingvistic. El nu știe, nu poate să se îndoiască de ceea ce spune sau de modul *cum* spune ceva. În acest univers al vorbelor, autosuficient și edenic, conglomerat de iluzii și, în același timp, eschatologie a comunicării, personajele mânuiesc propriul discurs într-un mod ingenuu. Umbra scepticismului, îndoiala și mefiența sunt absente din acest spațiu al vorbirii „sans rivages”, ilimitate.

Tocmai de aceea, personajele însele sunt incapabile să sesizeze monstru-ozitățile logice sau verbale pe care le produc, darmită să perceapă deficiențele lingvistice ale altora, astfel încât toate diformitățile și tarele verbale, gramaticale, logice etc. ale eroilor trec, în acest spațiu, drept însemne ale normalității și firescului. Ceea ce e nefiresc, anormal, se transformă în firesc, excepția devine pe nesimțite

regulă, așa cum demagogia ori necinstea pot trece, în această lume cu polii morali inversați, drept virtuți.

Din această ingenuitate a manipulării limbajului rezultă și efectul de „fetișizare” a cuvântului, prin care, din instrument al comunicării, acesta se preschimbă în finalitate, din mijloc devine scop. Eroii lui Caragiale nu vorbesc pentru a comunica ceva, ei vorbesc ca să se audă vorbind, discursul lor e tautologic, suficient sieși, dispensându-se cu iresponsabilă nepăsare de referențial și cantonând cu brio în nonsens, dar ignorând, în același timp, și o posibilă replică a „celuilalt”. Cuvântul are, în opera lui Caragiale un efect narcotic, e un pur euforizant, el excită conștiințele, conferă încredere nelimitată în forțele proprii și imprimă în aceste ființe mediocre iluzia unei vane superiorități.

La antipodul cuvântului se află, în acest univers haotic realitatea care-l neagă: zgomotul. Dacă uneori (v. schița *Căldură mare*) incapacitate oamenilor de a comunica se datorează planurilor de referință distincte, opuse în care se plasează, alteori comunicarea e obturată de zgomot, de sunetul distorsionat și, în mod vădit, golit de sens, de emisia presau nonverbală ridicată la rangul de simbol al acestei lumi confuze, indistincte. Că lumea eroilor lui Caragiale e un vast bâlci degenerat, o realitate neorganizată, neomogenă și pestriță – lucrul acesta are tăria și evidența unui truism. E firesc atunci ca unei sintaxe a lumii dezlânate, incongruente să-i corespundă o sintaxă a textului dezorganizată, un spațiu verbal degenerat în zgomot.

Deposedat de configurație semantică, zgomotul e oglinda fidelă a acestei lumi a cărei lege constitutivă e anomia. Petrecerea/cheful/scandalul țin, în lumea lui Caragiale, loc de deznodământ, așa cum o dovedesc, din plin, finalurile comediilor sale. Strategia acestor finaluri carnavalești nu oferă decât o rezolvare iluzorie, relativă a conflictului; tensiunea comediilor culminează în carnavalul verbal, în zgomot și euforie gratuită. Zgomotul e „un limbaj lipsit de relief semantic, aparținător unei lumi «fără țarm». Agresiv prin sonoritate, vid în semnificație și fără ordine sintactică, el se constituie ca limbaj al unei lumi comice. Un limbaj minor, cu sens instabil, similar cu bolboroseala copilului premergătoare vorbirii închegate. În toate aspectele posibile zgomotul primește chiar proporțiile unei primejdii apocaliptice” (V. Fanache).

Dacă „întâlnirea cu celălalt” e periclitată de „căderea în zgomot”

(V. Fanache), putem deduce că alienarea locuționară a personajelor derivă cu necesitate din cantonarea acestora în nonsens și stridență, în dezordine absurdă și anomie lingvistică. Două sunt aici figurile emblematice care desemnează pericolele ce amenință comunicarea: tautologia și elipsa. Pe de o parte limbajul personajelor tinde să se extindă la infinit, prin acumulare și aglutinare (chiar dacă această extensie se sprijină pe un fond semantic precar) iar pe de alta, limbajul se contractă, restrângându-și anvergura până la dimensiunea minimală a cuvântului izolat, desfoliat de context, de vecinătatea altor cuvinte.

Tautologia și elipsa sunt elementele care discreditează comunicarea, favorizând fie degenerescența în zgomot, fie estomparea în expresie minimală. Bâlciul, talmeș-balmeșul acestei lumi, stridența incontinentă și proliferantă sunt oglindite în limbajul unor eroi, limbaj ce se configurează prin acumulare, printr-o tehnică a „bulgărelui de zăpadă”, prin care se produce degenerarea vorbei în vorbărie, a dialogului în monolog exacerbat. Exemplul tipic al unei astfel de situații poate fi discursul lui Farfuridi (*O scrisoare pierdută*, act. III) discurs ce poate fi pus, cu siguranță sub semnul figurii tautologice: „Farfuridi (emoționat și asudând): Atunci, iată ce zic eu și împreună cu mine (începe să se înece) trebuie să se (sic!) zică asemenea toți aceia care nu vor să cază la extremitate (se îneacă mereu), adică vreau să zic, da, ca să fie moderați... adică nu exagerațiuni!... Într-o chestiune politică și care, de la care atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte (se încurcă, asudă și înghite) ... încât vine aici ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce? Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiind din cauza zguduirilor... și... ideii subversive (asudă și se rățăcește din ce în ce) ... și mă-nțelegi, mai în sfârșit, pentru care în orice ocaziune solemnă a dat probă de tact... vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România (cu tărie) ... țara în sfârșit... cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă” (...) etc.

La celălalt pol al limbajului eroilor lui Caragiale se situează *elipsa*, contragerea la minimum a expresiei, procedeu evident corelativ extensiunii la infinit a vocabulelor. Pericolul ce pândește, în acest caz, comunicarea e izolarea cuvântului minim, restrângerea sferei sale de acțiune și „insolitarea” sa prin suprimarea relațiilor sintactice. Există

numeroase situații în care personajele recurg la o comunicare aproape a-sintactică, estompând relațiile dintre cuvinte, izolându-le și perturbând astfel posibilitatea (eventualitatea) dialogului. Recursul la *elipsă* e marcat de autor și grafic, prin puncte de suspensie, paranteze etc. ce au menirea de a sublinia comprimarea vocabulelor la maximum, precum în *Justiție*, unde dialogul e aproape cu neputință să se realizeze, tocmai datorită anomaliilor sintactice, corelate cu confuziile de termeni ori cu indicațiile referențiale expuse inadecvat:

„*Judele de ocol*: Care va să zică, dumneata Leanca văduva, comersantă de băuturi spirtoase...

Leanca: La Hanul Dracului...

Jud.: Știu... Lasă-mă să te-ntreb.

Leanca: Plătim licența, domn judecător...

Prevenitul: Oleo!

Jud.: Tăcere!

Leanca: E păcat pentru mine, dom judecător...

Jud.: Lasă-mă să te-ntreb...

Leanca: Te las... (...)

Jud.: Nu e vorba de asta!... Spune cum s-au petrecut lucrurile și ce reclami de la prevenit?

Leanca: Eu, dom'judecător, reclam, pardon, onoarea mea, care m-a-njurat, și clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birjă de la domn Marinescu Bragadiru din piață, încă chiar domn Tomița zicea să-l iau în birje...

Jud.: Pe cine să iei în birje?

Leanca: Clondirul... că zicea...

Jud.: Cine zicea?

Leanca: Domn Toma... Se sparge...

Jud.: Cine se sparge?

Leanca: Clondirul, dom'judecător!"

Expansiunii cvasi-infinite a comunicării ce reiese din discursul lui Farfuridi i se opune, la celălalt pol al limbajului caragialian, mesajul verbal contras în elipsă, telegrafic, de-construit și lipsit de orice contextualizare sintactică din *Telegrame*. Rezultat din inadecvarea „enormă” între exacerbarea pasională și limbajul eliptic în care ea e constrânsă a se exprima, comicul acestor *Telegrame* e inepuizabil.

Găsim rezumată aici nu doar o tramă tragi-comică provincială, ci și o reconstituire, prin sugestie și comprimare verbală, a unor

moravuri și a unei atmosfere specifice. Câteva mostre sunt, credem, elocvente: „Repet reclama telegrama No... Petiționat parchetului. Procuror lipsește oraș mănăstire maici chef²⁸. Substituit refudat până vini procuror. Tremur viața me, nu mai putem merge cafine. Facem responsabil guvern” sau „A doua oară atacat palme picioare piața independenți același bandit director scandalos însoțit zbiri. Situația devenit insuportabilă. Oraș stare asediu. Panica domnește cetățeni”. Comunicarea e pe punctul de a eșua și în această situație a concentrării și elipsei, datorită reducerii contextului semantic al cuvintelor și a abolirii relațiilor dintre acestea.

„Punctul limită al acestei concentrări, arată Al. Călinescu, ar fi o propoziție de tipul celei din *Telegrame*: «cuțitul os». Și exegetul continuă: „Caragiale a urmărit raporturile dintre cataliză și rezumat în ambele sensuri: un text poate fi redus la o versiune concentrată, poate fi rezumat (rezumatul este, de altfel, și o lectură critică a textului) și, pe de altă parte, o narațiune scurtă poate fi dezvoltată, «umflată», teoretic la infinit, practic până când creatorul consideră că a obținut forma optimă, adecvată intențiilor sale”.

Universul verbal al eroilor lui Caragiale se situează astfel între acești doi poli: discursul tautologic și cel eliptic, ambele răspunzătoare de neputința funciară a ființelor de a comunica. Degenerată în limbaj infinit, incontinent și entropic sau, dimpotrivă, resorbindu-se în vidul expresiei concise, comunicarea e imposibilă în ambele cazuri, o dată din prisos verbal și altă dată din carență verbală, o dată prin turnura carnavalescă pe care o ia verbul, altă dată prin reducția sa apocaliptică la vocabula nudă, dedusă din propria conformație monadică.

Universul caragalian e imposibil de conceput în afara componentei sale verbale. Lumea aceasta există exact în măsura în care se rostește pe sine, ea capătă legitimarea ontologică prin expresie lingvistică, identitatea sa fiind astfel una de împrumut, una care derivă exclusiv, aproape, din potențialitățile și avatarurile cuvântului. „Celula germinativă a întregii arte” (T. Vianu) a lui Caragiale, cuvântul e modul de viață și profesiunea de credință a personajelor, e identitatea și confirmarea lor ontologică. Personajele lui Caragiale se supun astfel unui travesti lingvistic, ele trăiesc prin procură, își împrumută existența cuvintelor pe care le rostesc cu ingenuitate. Fie că se dilată în expresie tautologică, fie că se contractă sub semnul elipsei, universul verbal al operei lui Caragiale e componenta de bază a sa, aceea care

susține întregul edificiu al creației.

CAPITOLUL XIII

LIMBA LITERARĂ ȘI STILUL ÎN OPERELE LUI ION CREANGĂ ȘI IOAN SLAVICI

ION CREANGĂ

Ion Creangă e un scriitor ce ocupă în peisajul literaturii române o poziție unică. El e, după aprecierea lui Nicolae Iorga, „cel mai original și mai românesc dintre prozatorii noștri”, „scriitorul energic și vioi”, „înțelept ca poporul, răzător și sentențios, mișcat și fatalist, ca și dânsul”. Formula de „scriitor popular” de aici pornește și e pe deplin îndreptățită de operă. Chiar dacă nu are formația unui scriitor erudit, totuși, Creangă are un talent narativ înăscut și o intuiție a psihologiei umane fără greș. Eminescu e cel care descoperă talentul genial al lui Creangă și îl îndeamnă să-și aștearnă pe hârtie poveștile și povestirile inspirate din creația populară dar reasezate într-un tipar expresiv viu și dinamic de talentul său de narator.

Unul dintre aspectele care conturează în chipul cel mai lămurit originalitatea lui Creangă e umorul, un umor spontan, rabelaisian, sănătos, ce se desprinde din chiar fibra intimă a povestitorului, dotat cu o fire jovială și uneori caustică. Umorul e omniprezent în poveștile, povestirile și *Amintirile* lui Creangă. În povești, autorul preia doar schema basmului folcloric tradițional, împrumutând totodată anumite formule tipice din folclor, însă majoritatea reflecțiilor umoristice ori satirice sunt extrase din propria imaginație, remarcându-se așadar prin ineditul lor. Se poate chiar afirma că umorul e forma de exteriorizare prin cuvânt a autorului, dar și o modalitate de a exorciza o realitate supusă unor carențe de ordin moral. Conștiința scriitorului era, desigur, strâns legată de originile sale țărănești. De altfel, Creangă va fi toată viața țăran, trăind după tiparul și formele de viață ale semenilor săi din Humulești. Acesta este motivul pentru care Creangă împrumută personajelor sale din povești și povestiri trăsături ale țăranilor din satul său. G. Ibrăileanu definește în termeni cât se poate de limpezi realismul poveștilor lui Creangă: „Creangă e atât de realist încât unele din poveștile lui sunt aproape lipsite de miraculos, care îngăduie să-i înzestreze pe eroii săi cu însușiri sufletești și trupești pe măsură omenească”. În *Harap-Alb*, *Dănilă Prepeleac*, *Capra cu trei iezi* sau *Soacra cu trei nurori* personajele au foarte multe similitudini cu țăranii din Humulești. Chiar rostirea lor e diseminată cu expresii ale

paremiologiei populare, cu proverbe sau zicători, degajând voie bună, încredere în triumful binelui și întruchipând gândirea și mentalitatea lor de tip rural, chiar dacă sunt fii de împărați, demoni sau animale. Eroii poveștilor lui Creangă procedează adesea asemenea țăranilor humuleșteni, chiar dacă iau întruchipări supranaturale; ei se duc la arat, la pădure, la secerat, se târguiesc sau se ceartă, sunt gospodari harnici, sau, dimpotrivă, leneși, isteți sau neghiobi. Al. Săndulescu constată, generalizând, că din aceste expresii ale tipicității rurale rezultă și valoarea de document uman și social a scrierilor lui Creangă: „de-aici valoarea de tablou antropologic și etnografic a poveștilor și atmosfera de voieșie și pornire spre râs, care izvorăște, cel puțin în parte, tocmai din această reducere a miraculosului, din minimalizarea lui”.

Ion Creangă a posedat într-o măsură însemnată harul de a-și însuși vorbirea țărănească vie, iar când povestește el joacă, întotdeauna și simultan, rolul tuturor personajelor lui. Poveștile sunt, după expresia lui G. Călinescu, „dialogate, vorbite”, anexându-și astfel încă o notă, importantă, a originalității. O altă importantă sursă a umorului o reprezintă asumarea în narațiuni a fabulosului și a grotescului. Naratorul redă imaginea eroilor săi în foarte puține detalii, în schimb reușește să concentreze descrierea lor în exprimări scurte, pline de un comic irezistibil. De pildă, dracul din *Dănilă Prepeleac* se apucă de torțile ceriului, „cască o gură cât o șură și când chiuie o dată se cutremură pământul, văile răsună, mărilor clocotesc și peștele din ele se sperie”. De asemenea, însoțitorii gigantici ai lui Harap-Alb, deși se comportă ca niște țărani din Humulești, sunt prezentați de autor „la dimensiuni gigantice capabile să provoace nu spaima, ci râsul” (Al. Săndulescu). Astfel, Gerilă „avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie dobălăzate”. Flămânzilă era „o namilă de om, care mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri și tot atunci striga în gura mare că crapă de foame”.

Deși, la o primă lectură, s-ar putea crede că poveștile sunt simple narațiuni pe înțelesul copiilor, pe măsură ce pătrundem stratul de adâncime al sensurilor lor ni se dezvăluie o altă trăsătură importantă a originalității lui Creangă: intuiția psihologică, investigarea spontană, s-ar zice, a comportamentului și trăirilor eroilor săi. Reacțiile sufletești, sentimentele ce se desprind din aceste narațiuni sunt înzestrate cu sensuri noi și cu profunzimi nebănuite.

Autorul reușește să facă vizibile aceste trăsături de profunzime prin intermediul umorului și al jovialității, prezente mai cu seamă în zicerile sale tipice. Aceste ziceri, culese din folclor, sunt redată cu vervă pitorească, cu spontaneitate și naturalețe, umorul rezultând și din asocierile neașteptate de astfel de ziceri cu caracter tipic.

Pe de altă parte, modul de expunere a subiectului în povești redă confruntarea dintotdeauna dintre bine și rău, forțele binelui ieșind întotdeauna învingătoare, ceea ce subliniază, de fapt, o caracteristică a mentalității populare. Fără îndoială că triumful binelui îl determină pe narator să dea o coloratură de bună dispoziție desfășurării planurilor epice. Umorul lui Creangă reiese însă din plin și din substanța *Amintirilor din copilărie*, unde autorul aflat la o vârstă a maturității apreciază valorile copilăriei ca fiind cele mai sincere și mai trainice, singurele trăiri pline de bucurie și de farmec ale vieții. Copilăria, vârstă edenică și parcă atemporală, locurile încărcate cu o rezonanță afectivă, oamenii cu care copilul a intrat în contact, toate acestea dau narațiunii o tonalitate nostalgică („Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre...”). *Amintirile* sunt concepute în maniera specifică lui Creangă, cu tratarea întâmplărilor în penița subțire a ironiei sau autoironiei ori în penelul aspru al umorului grotesc. Întâmplările prin care trece în copilăria sa (la furat, la cireșe, la scăldat, peripețiile petrecute în anii de școală) poartă din plin amprenta „farmecului nespus de a se face ascultat” (Al. Săndulescu), sunt marcate, cu alte cuvinte, de „geniul artistic inegalabil” al autorului.

Marcarea caracterelor sale se realizează, în bună măsură, prin intermediul zicerilor tipice, cu valențe totalizatoare sau individualizatoare: „Înaintat la învățătură până la genunchiul broaștei”, „s-a dus unde i-a fost scris”, „tot i-a mai aproape dinții ca părinții”, „îi plin de noroc ca broasca de păr”, „mi-am ținut cuvântul de joi până mai de-apoi”, „ne era a învăța cum nu-i era câinelui a linge sare” etc.

Creația literară a lui Creangă e marcată în profunzime de o puternică oralitate. Tot ce a creat el e menit să încânte cititorul sau auditoriul, pentru că majoritatea întâmplărilor se derulează pe o scenă imaginară, pe care actorii își spun cu naturalețe rolurile, fapt observat, între alții, de Vladimir Streinu, într-un studiu dedicat scriitorului humuleștean: „Umorul lui Creangă se construiește în spațiul dintre hârtia pe care scrie și modulația orală cu care își însoțește scrisul”. E

limpede, pe de altă parte, că imaginea și comportamentul personajelor lui Creangă din *Amintiri* nu sunt supuse unor intenții moralizatoare; scriitorul nu analizează fizionomii morale, ci doar le prezintă, făcând, totodată, dovada că este un fin cunoscător al sufletului omenesc. Personajele lui Creangă sunt extrase, de fapt, din lumea oamenilor simpli, mai ales din lumea țăranimii, iar scriitorul izbutește să exprime, prin obiectivitatea și autenticitatea cu care ni le înfățișează, esența mentalității țăranului român, identificându-se cu trăsătura distinctivă poate cea mai pregnantă a acestuia: „a face haz de necaz”.

Se poate, iarăși, afirma că viziunea asupra lumii pe care o expune creația lui Creangă e cea a unui umorist capabil să se autoironizeze cu dezinvoltură, fără nicio umbră de afectare. De altfel, cum precizează Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ion Creangă privește omul ca pe o „ființă recuperabilă, nu una damnată prin însăși condiția ei. La temelia umorului e de presupus deci un optimism lucid și, în genere, iubire de oameni, nu mizantropie ca în cazul multora dintre critici”.

Metafora cea mai cuprinzătoare care ar putea defini universul operei lui Creangă este „lumea ca spectacol”. Poziția ontică și gnoseologică a autorului și a personajelor sale pendulează, în variabilele acestei metafore critice, între extreme: pesimism și optimism, tragic și comic, epopeic și dramaturgic. Darul de prozator al lui Creangă rezultă, poate, în primul rând din capacitatea de a evoca tipuri umane dintre cele mai felurite; „determinarea caracterelor, care ies din vagul simbolistic” în basme, „tabloul etnografic și antropologic” (G. Călinescu) pe care ni-l sugerează întreaga creație – reprezintă, la Creangă, încercarea de a reconstitui un anume tip de civilizație, cu mentalitățile oamenilor, cu ocupațiile și calendarul lor existențial. Din această perspectivă doar putem privi opera humuleșteanului ca pe un document uman și moral, ca pe o voință de reconstituire a umanului în cele mai felurite întrupări sociale ale sale. G. Călinescu ține să precizeze, însă că „sunt mulți care admiră puterea de a crea tipuri vii, crezând că aici stă talentul de povestitor, darul de observare și de creație și alte asemenea. Întrucât privește *Amintirile* și *Moș Nichifor Coțcariul* se poate vorbi de «tipuri vii», dar în sensul exterior al autenticității. Fiindcă ce observație pătrunzătoare este în *Amintiri*? Nici Ștefan a Petrei, nici Smaranda, nici Ionică nu trăiesc în adâncime, într-o dramă nouă a părinților și copiilor. În *Amintirile* lui Creangă nu este nimic individual, nimic cu caracter de confesiune ori de jurnal

care să configureze o complexitate sufletească nouă. Creangă povestește copilăria copilului universal”.

Cu mijloace lingvistice ori stilistice dintre cele mai simple, Creangă a configurat o creație de o atât de pronunțată autenticitate, încât pare creată mai mult pentru a fi ascultată decât citită. Cititorul are impresia că asistă la un spectacol de o vervă inepuizabilă și că aude și vede aieva actorii vorbind, mișcându-se, gesticulând cu o naturalețe inenarabilă. În același timp, vorbind despre caracterul popular al limbii literare din opera lui Ion Creangă, Iorgu Iordan consideră că o parte însemnată a lexicului „regional” al scriitorului aparține în realitate limbii române în ansamblul ei și, ca atare, poate fi înțeles fără o dificultate prea mare în toate regiunile țării. Caracterul popular al limbii nu se reduce însă doar la lexic, ci poate fi extins, deopotrivă, asupra gramaticii, fonetismului ori stilului lui Ion Creangă. Trăsătura stilistică distinctivă cea mai însemnată este însă oralitatea. Sub forma dialogului, scriitorul înfățișează oameni și fapte cu o inventivitate verbală și frazeologică abundentă, cu o vervă comică inepuizabilă. Numai prin felul în care sunt spuse capătă faptele, întâmplările și evenimentele din *Amintiri din copilărie* – la drept vorbind comune, banale – dimensiuni neobișnuite, un relief inedit, distinct. Personajele, la rândul lor, sunt constituite pe măsură ce vorbesc, prind viață din dialoguri și monologuri, dintr-un mod de a fi trasat pe planul verbalității. Are dreptate G. Călinescu atunci când precizează că Ion Creangă „vorbește ca un povestitor, ca un om care stă pe laviță și istorisește altceva, fiind el însuși erou în narațiune”.

În vederea realizării efectului de oralitate, scriitorul utilizează, cu o dexteritate lingvistică uimitoare, formele graiului viu. Tot ce rostește Creangă poartă amprenta stilului vorbit, direct, nediferențiat prin nimic deosebit de vorbirea curentă, spontană și naturală. Vorbirea este, de cele mai multe ori, aici, convorbire, pentru că presupune existența a doi interlocutori, fapt ce explică abundența de dialoguri (dintre Smaranda și Nică, dintre Smaranda și Ștefan, dintre moș Luca și cei doi tineri etc.). Un fragment ilustrativ pentru această artă a oralității ce caracterizează scrisul lui Creangă e cel care redă scena „drămluirii” puzei din tei. Dialogul dintre Nică și moșneag, scena jucată în fața mulțimii, momentele de tensiune – creează impresia unui spectacol viu și dinamic, savuros și plin de autenticitate. Fragmentul are două părți: prima, ce reproduce dialogul dintre Nică –

„oleacă de fecior de negustor”, și posibilul cumpărător, un moșneag hâtru; partea a doua conține comentariul acestei scene văzută din unghiul copilului, și aici e descrisă starea sufletească a lui Nică, sunt circumscrise mișcările și reacțiile personajelor, gesturile moșului surprinse în detaliul cel mai neînsemnat și vorbele acestuia, drămuite și mucalite.

Dialogul foarte viu, pauzele sugestive, pregnanța punctelor de suspensie, exclamațiile și interogațiile, utilizarea vocativului, toate acestea determină o intonație fluctuantă, cu modificări rapide de ritm și de intensitate epică. În acest fragment, ca în atâtea altele ale *Amintirilor*, sensurile și nuanțele narațiunii ni se dezvăluie încetul cu încetul grație rostirii, evocatoare și pitorești, ce surprinde în chenarul oralității două fizionomii distincte, două caractere, două moduri de a fi. Replicile celor doi eroi sunt savuroase, de o prospețime neîndoielnică: sinceritatea, candoarea, naturalețea ingenuă se conturează pe deplin în expresia simplă și directă a lui Nică, în timp ce vorbirea moșului, alunecoasă, neocolind derapajul zeflemelei, generează simț al disimulării, viclenie îngăduitoare, umor nereținut. În acest fel, folosirea interjecțiilor, topica vie, a vorbirii curente, intonația spontană definesc oralitatea stilului, Creangă înregistrând cu fidelitate mimetică vorbele personajelor.

Deprinderea de a avea un partener de dialog îl conduce pe autor la utilizarea dialogului și în momente când situația obiectivă nu ar implica neapărat prezența acestuia. Într-o astfel de ipostază, naratorul se dedublează, jucând, rând pe rând, rolurile celor doi interlocutori, adresându-se lui însuși: „Și mai bine să rămâi pe loc, Ioane, chiteam în mintea mea cea proastă, decât să plângi nemângâiet și să te usuci, de dorul cui știu eu, văzând cu ochii!...”. Introducând în cadrele narațiunii cuvintele personajelor, înregistrate mimetic, Creangă amplifică senzația de prezență vie, i-mediată a acestora în miezul întâmplărilor, dar, desigur, narativitatea se diminuează în beneficiul atmosferei epice imprimată de oralitate. Prin utilizarea unor interjecții predicative, de tipul „zbr!” , „ha!” etc. se creează efectul unei intonații mai viguroase și al unei pauze în expunere, realizându-se ceea ce Vladimir Streinu numește un „registru de intonații”, ce susține identitatea stilistică a operei lui Creangă. Un alt element al spectacularului vorbirii îl reprezintă folosirea a numeroase verbe la timpul prezent (*auzi, dau, se face, se hodinește* etc.), fapt ce exprimă predilecția autorului pentru

acțiune, pentru fraza vorbită, dinamică și vie.

Pe de altă parte, oralitatea e susținută și de caracterul popular al lexicului, care facilitează conturarea unei atmosfere de comunicare directă, nemediată între autor și cititor. Astfel de elemente lexicale tipice pentru limba vorbită (*se face a o căuta de ou, își pe drumul în zbor*) imprimă textului, dincolo de impresia de naturalețe și o deosebită autenticitate și pregnanță tipică a caracterelor evocate.

Caracterul oral al limbii literare din opera lui Creangă se materializează și în numărul foarte mare de regionalisme (*megieș, dugliș, chiolhănos, a se sclifosi* etc.). Alături de aceste regionalisme se află proverbele, pe care naratorul le introduce de regulă prin formula „vorba ceea”. Exemplificăm câteva dintre proverbele cele mai semnificative pentru tipul de oralitate pe care ni-l oferă creația lui Creangă: „Ursul nu joacă de bunăvoie”, „Paza bună trece primejdia rea”, „Boii ară și caii mănâncă”, „Omul sfințește locul”, „Frica păzește bostănăria”, „Șede hârbul în cale și râde de oale” ș.a. Alteori, scriitorul recurge la zicători: „A nu da cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă”, „Banii nu se culeg de la trunchi, ca surcelele”, „Golătatea înconjoară, iară foamea dă de-a dreptul”.

E extrem de sugestiv și jocul persoanelor gramaticale la care apelează scriitorul; astfel, dacă atunci când vorbește despre sine e folosită persoana întâi, iar atunci când se referă la alții persoana a doua, uneori se face trecerea și la persoana a doua, o altă marcă specifică a oralității: „Când am auzit noi una ca asta, am început a plânge cu zece rânduri de lacrimi și a ne ruga cu toți dumnezeii să nu ne slutească. Dar ți-ai găsit” sau: „Când căuta mama să smântânească oalele, smântânește Smarandă, dacă ai ce!”. Alteori, firul narațiunii e întrerupt de pasaje în care predominanța stilului vorbit e extrem de limpede: „Nu-i rău, măi Ștefane, să știe și băietul tău oleacă de carte, nu numaidecât pentru popie” sau „ca să nu-mi uit vorba”. Efecte de oralitate reies și din valorificarea resurselor expresive ale dativului etic („Nu te-am știut că-mi ești de aceștia”, din folosirea onomatopeilor („hai! hai! hai”, „hârști!”, „zvârrr!”) sau a frazelor rimate („Când sunt zile și noroc, treci prin apă și prin foc”).

În ceea ce privește sintaxa, se poate afirma că în narațiunile lui Creangă predominantă este coordonarea în construcția frazelor, accentul plasându-se asupra propoziției principale. Un alt procedeu sintactic ce conferă originalitate acestor creații e situarea temporalei

Înaintea regentei, prin aceasta autorul sugerându-ne rapiditatea cu care se derulează întâmplările: „Când eram hotărât a spune mamei aceste, iaca și soarele răsare”, „Când să-ți petreci și tu tinerețea, apucă-te de cărturărie”, „Când auzeam noi pe moș Luca pomenind cu drag de casă... supărarea noastră creștea la culme”.

Ion Creangă se distinge net de povestitorul popular tocmai prin capacitatea sa de a valorifica efectele oralității printr-o mare diversitate de mijloace: lexicale, gramaticale sau stilistice. De culegătorii de folclor (Ispirescu, de pildă) sau de Slavici se deosebește prin imaginația abundentă, prin replicile foarte alerte și prin calitățile specifice ale umorului său.

Contribuția cea mai de seamă a lui Creangă e aceea de a transpune în scris, prin efecte și modalități complexe, farmecul povestirii ca act aproape ritual de a desemna prin cuvânt realitatea. Geniul creator al scriitorului constă mai cu seamă în această rostire esențială a unor teme și idei primite, asumându-le în chip creator. Tot sincretismul de mijloace artistice pe care îl presupune oralitatea, formule de adresare, de început și de sfârșit, capacitatea de captare a atenției cititorului prin alternarea registrelor verbale, nuanțele obținute prin intonație, intervențiile directe ale naratorului – toate acestea sunt sublimite de scriitor în textul său cu o deosebită artă a cuvântului.

Proza lui Ion Creangă mai poate fi interpretată și ca un scenariu al unui mare regizor al desfășurărilor narrative și psihologice, preocupat și de calitatea stilistică a acestui scenariu, de expresivitatea sa și de cadențele interioare pe care le transcrie.

Opera lui Creangă, împărțită, simplist, în povești, povestiri și amintiri, ni se înfățișează a fi de o coerență și unitate organică, pentru că aceeași substanță ancestrală și totodată nouă este asimilată aici, indiferent de formele epice la care apelează scriitorul. Există, fără îndoială, o diferență funcțională între amintiri și povești, de pildă, diferență dată, poate de normele interiorizării. În basme, schema epică e transferată în plan moral, în timp ce în *Amintiri* se procedează invers, pentru că eroul individual capătă calități generice iar confesiunea își dezvăluie generalitatea și tipicitatea. Unitatea de substanță a operei se verifică și în domeniul atitudinii stilistice, prin alternarea planurilor narrative, a timpurilor povestirii, prin apelul la o epică a rolurilor etc.

Ion Creangă rămâne unul dintre cei mai importanți

reprezentanți ai realismului românesc din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, un scriitor ce a contribuit în mare măsură la emanciparea și dezvoltarea prozei românești și a literaturii române în general, la accesul ei în planul literaturii universale.

IOAN SLAVICI

Atunci când, în 1882, Titu Maiorescu schița, în studiul său *Literatura română și străinătatea*, trăsăturile esențiale ale curentului realist, înțeles ca „un întreg curent al gustului estetic în Europa” și făcea unele referințe la literatura română, el se referea, de fapt, la proza lui Ioan Slavici. Circumscrierea curentului realist era realizată de Maiorescu prin referire la specificul personajului caracteristic. Maiorescu subliniase, în repetate rânduri, apartenența eroilor din proza realistă la păturile cele mai umile ale societății, iar literatura lui Slavici îi oferea, din acest punct de vedere, cele mai adecvate exemple.

Una dintre problemele esențiale pe care le ridică literatura lui Slavici e aceea a raportului dintre artă și morală, pentru că amenințarea unui tezism, mai mult sau mai puțin deliberat, a planat dintotdeauna asupra creației scriitorului din Șiria. Mai toți exegeții prozei slaviciene s-au referit la modul în care scriitorul a înglobat, în diferite proporții, în opera sa aspectele morale, problematica etică. Într-adevăr, Slavici a vădit o preocupare intensă și îndelungată pentru aspectul moral al existenței umane. De aceea, orice temă cu caracter estetic ar aborda, scriitorul ajunge, în cele din urmă, tot în domeniul eticii, pentru că, în optica sa, totul se subordonează eticii.

Dintr-o astfel de concepție rezultă și opiniile lui Slavici cu privire la relațiile dintre om și societate. În toate operele lui Slavici se pot întâlni datini, obiceiuri, legi nescrise, precum aceea a omeniei și a măsurii, ce au un rol determinant în destinul ființei umane. După cum se știe, eroii lui Slavici se caracterizează, în doze diferite, printr-un rigorism moral aproape absolutist, rămânând, cu toate acestea, oameni vii, de o autenticitate netrucată.

E de înțeles, atunci, de ce prozatorul așază accentele narative asupra problemelor morale, fără a neglija caracteristicile empirice, concrete ale eroilor săi, care sunt surprinși cu precădere în situații-limită, în crize morale tulburi și tulburătoare.

De altfel, multe dintre personajele lui Ioan Slavici se află în căutarea unei purități morale, a unui echilibru sufletesc, incompatibil, de cele mai multe ori cu actele imorale. Zbuciumul lor sufletesc,

dramatismul acestor eroi cu un aspect contradictoriu, rezultă tocmai din dramatica, patetica lor căutare a legii morale, în efortul de a trăi în conformitate cu legile nescrise, în conformitate cu omenia tipic țărănească.

Cei care încalcă aceste legi arhetipale, cei care caută să-și depășească în mod fraudulos condiția, devin victime ale propriilor lor ambiții deșarte, sunt sancționate, cunosc un sfârșit tragic.

Ioan Slavici nutrește convingerea că arta trebuie să fie morală, trebuie să devină, cu vorbele scriitorului, un „nutriment spiritual” care ne „adapă” cu adevărurile vieții. De pildă, prelucrând basmele populare românești, Slavici precizează că a oglindit cu fidelitate „gândirea morală” a poporului român.

Scriitorul era de părere că morala e rezultatul gândirii popoarelor, iară nu a indivizilor. De altă parte, prozatorul era de părere că „poporul român gândește frumos și gândirea frumoasă apare într-o formă frumoasă”. Într-un alt loc, cu intenția de a evita, poate, tendințele autonomiste, puriste în procesul creației, Ioan Slavici e încă mai tranșant: „Gândind bine, omul își formează idei frumoase. Frumosul e deci rezultatul binelui, manifestarea lui, împreunarea lui, iar binele e fondul frumosului, firea lui cea adevărată, pe care nu putem decât s-o înțelegem”.

Așadar, în viziunea lui Slavici, Binele, Adevărul și Frumosul sunt valori complementare care se justifică și, în același timp, se explică reciproc: „Ceea ce ar fi numai frumos, dar nu totodată și bine, poate să mă pună în uimire, dar nu să mă încânte ci să mă înfioreze, ori să mă umple de scârbă. Iar ceea ce nu e adevărat e searbăd”. Aceste valori perene sunt o expresie vie a aspirației umane spre o viață tot mai desăvârșită.

Abordând, cu mijloacele specifice ale prozei și din perspectiva a ceea ce se va numi mai târziu „specificul național” categorii esențiale ale conștiinței, probleme morale perene, Slavici aduce, în fapt, în spațiul artei elemente definitorii ale etnopsihologiei românești, înserate însă în cadrul unor realități concrete și în contexte social-istorice determinate.

Nuwelele cele mai izbutite ale lui Slavici sunt în primul rând artă, se constituie în valoare estetică, astfel încât rigorismul său moral nu este decât o stare de spirit tipic ardelenească, cu rădăcini în creația populară și în unele opere ale literaturii vechi. Se poate, iarăși, afirma

că viziunea scriitorului asupra literaturii, asupra rolului său social, asupra funcției sale modelatoare asupra conștiinței morale a ființei umane este în mod limpede de sursă iluministă.

De aici provine, poate, și convingerea autorului că opera de artă, ce se configurează în spațiul realului și adevărului, trebuie să oglindească stări sufletești puternice, cu eroi posedând o voință enormă, care „darmă munții”, cum se exprimă scriitorul, eroi ce au reacții nestăpânite, de unde și sursa tragismului lor.

Moara cu Noroc nu e, în fond, nimic altceva decât un loc fără nodoc, fatidic, un topos al dimensiunii tragice, în care nenorocul și viciul conduc; astfel, destinul și îndepărtarea de modelul moral vor duce la surparea existențelor. Avem a face aici cu o cârciumă în care oamenii își beau, la modul simbolic, mințile, omenia, voința. Felul în care înțelege Slavici omul de pe meleagurile transilvane e expus chiar de scriitor într-o încercare de descriere etnopsihologică a omului de la noi: „Românul e cumpătat, îndelung răbdător și de o rară liniște sufletească: tocmai de aceea, când el se aprinde, apoi este aprins și numai faptele îi potolească văpaia”.

Fapta devine, așadar, o modalitate de terapeutică a zbuciumului interior. Din acest prototip etnic, abia schițat, reies mai toți eroii lui Slavici. De aici reies Ghiță și Lică Sămădăul din *Moara cu Noroc*, personaje care, prin vina lor morală, prin *hybris*, își asumă un destin tragic, deoarece banul, „ochiul dracului” e un ferment al dezumanizării, o sursă de alienare pentru oameni.

De altfel, spațiul în care se afirmă eroii lui Slavici e acela al confruntării cu destinul, cu ei înșiși sau cu propriile lor pasiuni. O astfel de luptă dă, în viziunea lui Slavici, frumusețe morală ființei umane, îi conferă o oarecare măreție, chiar dacă aproape de fiecare dată aceasta capătă amprenta tragicului.

Acest tip al omului luptător e definit undeva chiar de scriitor: „Priviți pe om în luptă cu lumea, în luptă cu puterea neîmblânzită a întâmplărilor, în luptă chiar cu dumnezeirea, și stați cuprinși de uimire în față cu această luptă. Ce vă uimește, însă? Lumea? Întâmplările? Dumnezeirea? Nu! Puterea vă uimește, puterea ce omul dezvoltă în luptă cu nevoile vieții. Îl priviți, îl vedeți cum se frânge și cade biruit, dar, în vreme ce sunteți cuprinși de uimire, deoarece ați văzut un om în luptă cu o întreagă lume, și omul nu s-a dat biruit”.

Se poate foarte ușor constata că în vasta operă a lui Slavici se

înfruntă permanent contrarii morale definitorii pentru profilul personajelor sale, atât de distinct desenat în ansamblul prozei românești realiste: lăcomia și cumpătarea, sclavia și libertatea, suferința și bucuria, vinovăția și mântuirea sufletească, binele și răul, omenia și neomenia.

În numele unor principii etice bine consolidate în conștiința oamenilor, principii izvorâte din adâncurile moralei populare românești, mesajul operei lui Slavici, pilda eroilor săi, experiența lor de viață – toate acestea ne sunt comunicate într-un stil dens, aforistic, ce are forța unor legi morale incoruptibile. „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit” – sunt vorbele soacrei lui Ghiță din *Moara cu Noroc*, ce prefațază un destin tragic datorat lipsei de măsură, vinei de a fi încercat să-și transcendă condiția.

Nuvela *Moara cu Noroc* e scena de înfruntare a doua personaje cu caractere puternic conturate: cârciumarul Ghiță și sămădăul Lică. Tema acestei nuvele o constituie consecințele nefaste pe care setea de îmbogățire le are asupra vieții sufletești a individului, asupra destinului omenesc. La baza acestei teme regăsim convingerea autorului că goana după avere zdruncină caracterele slabe, corupe firea omului și, în cele din urmă, conduce la pierzanie.

O astfel de convingere e ilustrată în nuvelă cel mai bine prin destinul cizmarului Ghiță. Dorința lui Ghiță de „a se face om cu stare”, asociată cu unele evenimente și întâmplări pe care nu le putea prevedea, l-au antrenat, fie direct, fie indirect, pe Ghiță în afacerile necurate ale lui Lică. Adept al unei morale intransigente, Slavici își sancționează exemplar personajele ce au încălcat legile moralei. Iar pentru a purifica locul malefic al atâtor afaceri necinstite, un incendiu mistuie cârciuma de la „moara cu noroc”.

Mai mult ca oriunde în proza lui Slavici, în *Moara cu Noroc* putem constata modul în care se suprapun două planuri de investigație epică; unul pe orizontală, urmărind reconstituirea cu fidelitate mimetică a evenimentelor narative, celălalt relevând dinamica dislocărilor dramatice din profunzimea conștiințelor eroilor. Interdependența dintre cele două planuri este cât se poate de limpede. Prozatorul e atent nu numai la derularea în sine a subiectului, la fabulație, el își îndreaptă atenția și spre evoluția lăuntrică a eroilor, spre prefacerile ce se petrec în conștiințele acestora. Pentru scriitor,

gesticulația exterioară e o reproducere, în fond, un reflex formal al convulsiilor intime, ale lui Ghiță, Ana sau Pinteia.

Nuvelistica lui Slavici s-a impus de la bun început ca un exemplu creator în ceea ce privește modul în care scriitorul a știut și a înțeles să dea o motivație artistică, în plan psihologic, tuturor demersurilor existențiale ale personajelor sale, impunând nu atât un caracter cu datele sale ontice specifice, cât o întregă tipologie țărănească, dimensionată în jurul ideii de echilibru moral, unitate a familiei, respectare a legilor nescrise etc.

Se poate constata că, în nuvelistica lui Slavici, modul de abordare a problematicii țărănești evoluează, aceasta fiind mereu aprofundată, de la ridicarea economică a satului, până la dramaticele confruntări morale și economice generate de chiar inegalitatea socială a membrilor acestuia. Se poate chiar afirma că prozatorul cuprinde, în fluxul epopeic al frazei, temele majore ale mediului țărănesc, cu profundele lor rezonanțe în plan psihologic, realizând o vastă, inegalabilă frescă socială, a elementului „poporan” de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

G. Călinescu afirmă în *sa Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* că „*Moara cu Noroc* e o nuvelă solidă, cu subiect de roman. Marile crescătorii de porci în pusta arădană și moravurile sălbatice ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriilor americane cu preerii și cete de bizoni... Drama lui Ghiță este analizată magistral”.

Interesul nuvelei lui Slavici este foarte viu și astăzi, prin structura ei modernă, exprimată în ritmul susținut al acțiunii și în dinamica interioară a personajelor. Fiecare episod aduce parcă o doză de insolit, de neprevăzut, contribuind la derularea narațiunii la cotele dramatice dorite de autor.

Slavici zugrăvește, primul în literatura română, prin marile sale realizări epice – *Moara cu Noroc* și *Mara* – o frescă a satului și micului târg transilvănean, dar și „omul sufletesc” cu acel „amestec de bine și de rău ce se află în oamenii adevărați” (G. Călinescu). Pe de altă parte, în creațiile lui Slavici esteticul este, dacă nu subordonat, măcar încorporat eticului, cele două categorii aflându-se mereu într-o relație de complementaritate, contribuind la adâncirea analizei psihologice într-o viziune filosofico-morală.

Ioan Slavici este un scriitor care, prin opera sa, a contribuit într-o măsură importantă la procesul de unificare a limbii române

literare. Consecvent opiniilor sale despre limbă, Ioan Slavici și-a redactat opera literară într-o limbă literară cât mai apeopiată de vorbirea populară, fără să evite, atunci când era necesar, termenii neologici.

Se poate spune că activitatea literară a lui Slavici poate fi împărțită în două etape: activitatea dinaintea de anul 1880, o etapă ce se caracterizează prin preponderența notelor și accentelor idilice, evocatoare și, uneori, umoristice, și etapa a doua, de după anul 1880, când creația lui Slavici este dominată de dezbateri morale și de un realism critic mult mai marcat.

Din punct de vedere lingvistic, Ioan Slavici începe să scrie sub influența particularităților regionale specifice zonei geografice a Aradului. Odată cu nuvela *Popa Tanda*, Slavici se afirmă într-o mai mare măsură ca un cunoscător atent al limbii populare și al limbii literare, stăpân pe deplin pe resursele expresive ale limbii române literare.

Din punct de vedere fonetic, se constată că, în general, Slavici a respectat ortoepia limbii române literare, dar, pe de altă parte, nu a evitat unele forme populare sau regionale care dau scrisului său naturalețe, prospețime și savoare.

Se poate observa, astfel, închiderea vocalelor neaccentuate, precum în vorbirea populară (*păhar, adimenitor, durmea, somnuros*), proteza lui *a* (*ajalnice, abunăoară*), epiteza lui *ă* la unele conjuncții (*dară, iară*), lipsa diftongului *îi* fenomen specific vorbirii populare (*mâne, câne*), păstrarea diftongului *le*, fără transformarea lui *e* în *a*, după tot (*băiet, muiet, nevoieș, tăiete*).

De asemenea, să remarcăm închiderea timbrului vocalelor palatale și reducerea diftongilor monofonematici, după consoanelor *r, s, ț* (*întrăținut, lacrămă, neclântită, ostăneală, seamă, simțământ*).

După consoanele labiale, vocalele palatale se transformă în *a* (*părete, băserică, fărmea*). În mod accidental, *o* trece în *ea*, precum în graiurile din Transilvania („oară cu oară”).

Există și unele forme arhaice rezultate prin afereza unor vocale (*nainte, să spălesc, vanghelia*), substituiri vocalice față de limba actuală, unele dintre ele fiind modificări obișnuite în vorbirea populară și regională, altele – fonetisme arhaice, iar altele datorându-se ortografiei etimologice (*pășut, Sibii, către, ceti, demăneată, îmbla, preuteasă, viuă*).

În domeniul consonantic, modificarea de timbru a vocalelor este determinată de caracterul consoanelor. Existența consoanelor dure este cauza modificării vocalelor palatale (*Murăș, săc, săcure*). Demn de semnalat e și faptul că se întâlnește și fenomenul contrar, când consoanele, în cazul anumitor cuvinte produc modificarea vocalelor următoare, în sensul transformării lor în palatale (*să se arete, recorile, șase*).

Ar mai trebui semnalată lipsa unui tot, marcat grafic, după o consoană labială care precede vocala palatală *e* (*ferb, petic, peardă*), sau existența, ca într-o fază anterioară a limbii române, a consoanelor moi și rotunjite, mai ales în finalul cuvintelor (*Bizanțitul, boieriu, cenuri, nepăsătoriu*), ori a unor fonetisme pur arhaice, precum *îndărăpt, jertvă, neobicinuit, pacinic, pre, prav, rumpă, tigvă*.

Se întâlnesc, de asemenea, în textele lui Ioan Slavici, unele sunete (disimilări și metateze) curente în vorbirea populară (*horopsit, fereastă, crastaveți*), dar și unele modificări consonantice în cazul unor neologisme (*cestiune, stat maior, mă present etc.*).

De asemenea, se poate spune că Slavici a recurs, uneori, la analogii sau la false regresii (*a îndesui, scrietor etc.*). Din punct de vedere fonetic, limba literară a lui Slavici este dominată de particularități regionale și populare. Majoritatea acestor fenomene fonetice caracterizează mai ales vorbirea personajelor, ele contribuind, într-o măsură destul de însemnată, și la localizarea acțiunii, încadrându-se între procedeele specifice artei realiste.

Sub aspect morfologic, se pot observa unele forme de singular și plural deosebite de cele din limba literară (*cimpoile, gestele, reparaturile*), dar și prezența unor desinențe arhaice sau neobișnuite pentru pluralul substantivelor (*frumusețe, frumusețuri, stradele, ulițe, ferești, pălmi, palaturi, spicuri*).

Există, pe de altă parte, și unele modificări de gen („ochiuri la fereastră”, țarmur, țarmure), ca și unele caracteristici populare în declinarea substantivelor. Numele care arată grade de rudenie se aglutinează cu pronumele posesiv, fără a mai primi articolul hotărât (*cumnatu-său, taică-său*).

La genitiv și dativ procedeul se menține, folosindu-se uneori pentru aceste cazuri tot forma de nominativ (*soțu-său, tătâne-său*). În multe cazuri, dativul se construiește cu ajutorul prepoziției *la* (*la cai*), după cum substantivele proprii masculine primesc adesea o articulare

enclitică, așa cum era în limba română veche (*Mihului*).

De asemenea, sub influența vorbirii populare, Ioan Slavici a utilizat în mod frecvent dativul etic, mai ales în pasajele narative ale operelor sale (*mi ți-l duse*). Spre deosebire de limba română literară actuală, în operele lui Slavici pronumele demonstrativ și cel nehotărât, însoțite de unele prepoziții simple (*ca*, de *la*) nu au terminația *a* („vorbe ca aceste”, „cu atâtea săptămâni”).

Pe de altă parte, epiteza lui *a* este întâlnită la pronumele relative („al căreia bărbat”), dar există și cazuri când pronumele relativ *care*, la masculin plural, se articulează precum în limba română veche: *carii*, *cari*, în timp ce pronumele relativ *ce* apare, cu destul de mare frecvență în locul pronumelui relativ *care* („omul ce dorește”).

Ca element regional, pronumele nehotărât *alta* este utilizat în locul lui *altceva* („aveați alta de vorbit”, „nu se mai văzu alta decât întuneric”). În același timp, dintr-o dorință excesivă de respectare a normei literare, scriitorul a folosit unele exprimări hipercorecte („îi se închideau ochii”, „își ținu sie”).

Se constată, de asemenea, un anumit abuz în folosirea sufixelor *-toare* (dormitor, cu sensul de „cel care doarme”) etc.

Pentru exprimarea superlativului adjectivelor, Slavici utilizează adverbe ca *prea*, *grozav*, dar și unele substantive care au un sens superlativ, repetiția substantivului sau unele expresii idiomatice: *prea-cumsecade*, *grozav de greu*, *frumoasă mare minune*, *al naibii de bună* etc.

Elementele populare sunt deosebit de pregnante în flexiunea verbelor. Astfel, Ioan Slavici utilizează unele verbe în forma lor iotacizată, precum *să rămâie*, *să spuie*, *spuind*, *să vie*, *văz* etc.

Numeroase verbe sunt, de asemenea, flexionate regional și arhaic la indicativ prezent, fără sufixele timpului respectiv (*-ez* sau *-esc*) care în limba română actuală sunt obligatorii (*lucru*, *lucri*, *să lucre*, *oarbecă*, *să pață*); apar, însă, și verbe conjugate cu sufixele *-ez* sau *esc*, verbe care, în limba română de astăzi, nu se flexionează cu sufixe (*să agiteze*, *să dereticească*, *să gusteze*, *să simțăști*) etc.

Pe de altă parte, fie sub influența graiului muntean, fie ca un ecou al vorbirii din zona Aradului, Slavici a utilizat foarte frecvent unele timpuri și moduri verbale într-o formă fonetică deosebită, ce trădează un aspect arhaic de conjugare (*iai*, *să iei*, *deterăm*, *steterăm*, *avuse*).

Avem, de asemenea, de a face, și cu construcția arhaică a unor timpuri (*va să afli, te-i duce, s-a fost dus, a fost scos, a fost sfârșit*). Numeroase forme verbale exprimă, pe lângă valoarea lor temporală bine precizată, și o anumită modalitate de realizare a acțiunii. Așa este modul prezuntiv: *o fi având, vom fi împărțind, vei fi venind, va fi voinđ*.

Ca și în vorbirea curentă, Slavici s-a abătut uneori de la utilizarea obișnuită a diatezei verbale, recurgând la o folosire populară a acestei categorii gramaticale: „să grăbească”, „a se întârzia”, „se râde”, „m-am uitat”.

Adesea, imperativul verbelor însoțite de pronumele personal se exprimă fără inversiunea obișnuită actualmente, nu se reduce la un simplu conjunctiv în care se omite morfemul modal să rostit cu intonația specifică imperativului („te du”, „atunci mă știi pe nume”, „tu primești orișice”, „vino la mine”).

Adverbul de mod *altfel* apare sub forma pronumelui nehotărât feminin *alta* („cu totul alta”). De asemenea, adverbul *destul* apare însoțit de prepoziția *din* („din destul”). Pe de altă parte, adverbul *biet* primește valoarea unei expresii („bietul de el”), ceea ce presupune compasiunea scriitorului față de personajele la care se referă („Laie, biet, nu știa”).

În domeniul sintaxei, se poate remarca folosirea unor prepoziții cu funcții semantice diferite: eu pentru de de in loc de *pentru, de pentru în pentru pe despre* cu funcția lui *dinspre, în pentru pe la pentru în* („purtările sale față cu Lică”, „de sine se-nțelege”, „să stea de pândă”, „își puse de gând”, „venind despre locurile”, „era dus în gânduri”, „partea la care se descărcaseră cele trei focuri”. Un alt fenomen specific este frecvența foarte mare a conjuncției compuse *cum că*, care este un vestigiu sintactic al unui stadiu al limbii arhaic.

Foarte frecvent, în formele verbale compuse sau la diateza reflexivă se observă inversiunea (*te du, fost-am, mâncat-ai, ști-o-aș* etc.). Inversiunea apare și în topica anumitor construcții sintactice („numai de tot rar”, „cel mai de căpetenie dintre păcate”, „mutre lui necunoscute”).

Ca o particularitate arhaică apare lipsa dublei negații, de tipul „nici s-ar astâmpăra”. Întâlnim, de asemenea, și o topică regională și arhaică, în cazul pronumelui personal feminin („o ar mărita”), dar autorul folosește, după modelul limbii populare și anumite părți de propoziție care nu au o frecvență prea mare în limba intelectualilor

(„arunca la foc” etc.).

Se poate observa că frazele lui Slavici sunt, în general, complexe și realizate mai ales prin intermediul subordonării. Atunci când intenționează să își simplifice frazele, Slavici recurge la construcții gerunziale și participiale, ceea ce dovedește caracterul intelectual al arhitecturii sintactice a operelor scriitorului ardelean.

Pe de altă parte, dând curs și sintaxei populare, scriitorul recurge și la exprimarea eliptică, prin care, în mod frecvent, se înlocuiește vorbirea directă a eroilor: „Oare nu se mărită fetele?

— *Ba mărită*” sau „Îi spune babei cum și ce”.

Există și cazuri când autorul comite unele improvizații lingvistice. Astfel, datorită modelelor de exprimare ale limbilor străine pe care le cunoștea, Slavici a recurs la dislocări și construcții greoaie, incluzând uneori și pleonasmul: „n-ai tu să te căiești”, „nu era numai singură dânsa” etc.

Sunt destul de numeroase și cazurile de dezacord între subiect și predicat, care se explică fie prin preferința pentru un vechi acord, fie prin influența acordului regional din graiul muntean („votul de blam l-au zguduit adânc”, „traducerile făcute de dânsul e una din cele mai frumoase părți”).

Apar, de asemenea, în scrierile lui Slavici și unele discordanțe temporale („soldații îl întâlneau adesea, dar nu-l putură cunoaște”). Un alt fenomen sintactic prezent în opera scriitorului este concordanța de caz între apozitie și termenul ei regent („icoana Sfintei Mariei maicii preacurate” sau „îi pare bine leichii Saftei”).

În cadrul lexicului, preocupat de dorința de a fi înțeles de toți cititorii, Slavici a fost promotorul clarității și preciziei în exprimare. Din vocabularul limbii române, el a selectat cuvintele cele mai uzuale, recurgând la cuvântul general cunoscut, în detrimentul regionalismelor.

Tocmai de aceea, vocabularul lui Slavici are un caracter preponderent popular. Doar în comedia *Fata de birău*, scriitorul recurge la un număr mai însemnat de regionalisme (*birău, botă, buhă, a găta, a se lovi* – cu sensul de *a se potrivi*).

Mai târziu, Slavici a valorificat regionalismele într-un mod mult mai echilibrat, menținându-le doar în acele opere care oglindesc viața satului ardelean (*barabule, bumb, cuhne, huluiț, păcurar, șerpar, troc*).

Frecvența cuvintelor regionale este justificată, la Slavici, de

specificul conținutului operei și de concepția artistică a autorului (*a afâna, berbece, birt, a bodogăni, căutătură, bortă, cătană, doniță, jupân, master, mișel, mojić, scrisa, vârfuțe, vrâstă etc.*).

Se mai poate specifica faptul că unele cuvinte sunt utilizate de scriitor cu sens schimbat (*a fulgera, fiare, a se mânca, șire*).

Există în creația lui Slavici și numeroase expresii idiomatice de origine populară (*a-și bate joc, a băga mâna în foc, a da pe față, a-și lua lumea în cap, a prinde inimă, a pune țara la cale, a ține în frâu, a umbla lela, a-i arde călcâiele, claie peste grămadă*).

În general, limba literară a operelor lui Ioan Slavici are un caracter popular pronunțat, o turnură destul de echilibrată și o anume puritate lexicală.

ADDENDA

POEZIA ROMÂNEASCĂ DE LA DOSOFTEI LA MIHAI EMINESCU.

DOSAR DE RECEPTARE CRITICĂ

POEZIA ROMÂNEASCĂ VECHĂ

„Dacă noi citim acum pe Olahus în traducerea din 1968 a lui Ștefan Bezdechi, orice intuiție a versurilor ne este falsificată de straiul contemporan în care ni se înfățișează. Și, din contra, faptul că *Psaltirea* lui Dosoftei nu este decât traducerea (nici măcar foarte liberă) a textului biblic nu prezintă pentru noi absolut nicio însemnătate, într-atât este de impresionant efortul mitropolitului moldovean de a-și crea limba poetică necesară uriașei lui întreprinderi. Din această pricină, linia despărțitoare trebuie să treacă printre versurile compuse în limbi străine (a căror traducere, mai veche sau mai nouă, face imposibilă perceperea lor ca artă literară a vremii când au fost scrise și le sustrage competenței noastre strict critice) și versurile compuse în limba română (indiferent dacă sunt traduceri, prelucrări sau originale), care ne dau savoarea intactă a unui moment din evoluția limbii poetice, cu vocabularul și sintaxa ei arhaică, cu metrii, rimele, structurile strofice, cu, în fine, expresivitatea ei uneori involuntară, dar cu atât mai remarcabilă. De la Coresi la Dosoftei și, de acolo, mai departe, la Budai-Deleanu și, în cele din urmă, la Eminescu, Istoria poeziei noastre se confundă cu însuși drumul pe care-l străbate limba română, cu transformările, eșecurile și biruințele ei”.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 8

„Istoria *beletristicii* românești începe – astfel – în Transilvania Școlii Ardelene, după cum întâile pagini de teorie literară, menită să

sustină acest efort de cultură pe un șantier nou, tot aici s-au scris. În momentul în care dincoace de munți poezia, în față, nu poate înfățișa mai mult decât numele unor Ienăchiță, Alecu și Nicolae Văcărescu, sau al lui Matei Milu și Ioan Cantacuzino, Transilvania dă, în această ambianță nouă, o capodoperă, întâia creație modernă a literaturii române capabilă să stea alături de celelalte produse ale genului din literatura universală: *Tiganiada*. Este drept că ea n-a circulat în epocă, rămânând în manuscris, dar nu constituie mai puțin, împreună cu explicația retrospectivă a intențiilor sale din Prologul din 1812, o anticipație a dezvoltării viitoare a literaturii române. Budai-Deleanu reușește să clădească o operă după modele clasice și occidentale moderne, năzuind a «introduce un gust nou de poezie românească» încă de pe pragul secolului care va da pe Heliade Rădulescu (n.1802) și apoi pe Mihai Eminescu. Școala Ardeleană descoperă astfel, rând pe rând, direcțiile și formele evoluției culturii române moderne. Ea descoperă și creează cultura cu un public nefeudal, pregătindu-l pentru beletristică, și imprimă întregii atmosfere intelectuale o temperatură înaltă, un patos constructiv și militant pus în slujba idealului național fundamentat pe crezul originii și al mândriei latine. Aceste elemente se vor sincroniza, la începutul secolului al XIX-lea, cu efervescența spiritului modern european a tinerei generații intelectuale din Iași și București, într-un proces îmbrățișând de pe arcul carpatic întreaga arie românească”.

George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, p. 299 – 30

DOSOFTEI

„Ideea de a versifica psalmii și de a-i așeza pe melodii, pentru a fi cântați în biserici, în reuniuni, în case, a pornit de la calviniștii francezi.

Calvin însuși a versificat câțiva psalmi, dar cele mai frumoase versuri le-a dat poetul francez Clément Marot (1495 – 1544), care a versificat 50 de psalmi. De la aceștia s-au inspirat traducători din toate țările pe unde a pătruns Reforma, până la marele poet polon Jan Kochanowski, a cărei operă publicată în 1577 și retipărită apoi în numeroase ediții – 15 până la vremea lui Dosoftei – a servit de imbold pentru traducere și de model pentru versificația lui Dosoftei (...).

Dosoftei a luat însă de la Kochanowski numai modelul, formele de versificație în general, căci în amănunte măsura versurilor lui corespunde cu măsura versurilor lui Kochanowski. Fondul traducerii

a rămas neatins de influența polonă”.

N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, p. 205 – 206

„Glosând pe marginea textului ei, Dosoftei face, în bună tradiție medievală europeană, alegerează psalmică pentru uzul cititorilor nestrăbătuți cu acest fel de scrisoare: «*Genunea* este lumea cea cu valuri. *Corăbiile*, sufletele, că cu mare grijă trec de scapă de *chiți*, de primejdie» etc.

În fața nemijlocitelor reprezentări sensibile ale mitologiei psalmice, suntem invitați, așadar, la căutarea unor semnificații mai adânci. De aceea, se poate spune despre *Psaltire* că însemnând, fără îndoială „*suirea gândului către Dumnezeu*” într-un patetic dialog cu cel aflat în «lumină neapropiată», ea este în același timp o vastă alegorie care «*foarte suie mintea* ca pe niște stepene la adâncimea cea naltă a adâncului înțelesului» sorții omului în lume. O neliniștitoare *alegorie a a vieții și morții*, altfel, și mai frumos spus, a «petrecerii ceștia deacia» și a «ducerii ceii într-acolo».

Monologul psalmistului realizează exemplificarea unui dramatic destin colectiv (...). Asediat de «spurcăcioși», omul se simte spre tot ceasul cu dzilele amână. Priveliștea atâtor nărviri rele este cu atât mai întristătoare cu cât omul deține un loc privilegiat în univers, în virtutea căruia, de altfel, dialoghează de la egal la egal cu Dumnezeu (...).

«*Doamne, sunt mâhnit și trist cu totul*», exprimă o stare de spirit obișnuită psalmistului, nu diferită de aceea a ilustrațiilor contemporani ai lui Dosoftei – Costin și Neculce, în paginile letopiseșelor. Răul este, și acolo, însăși existența oamenilor, viața lor tulburată care furnizează nenumărate motive pentru decepții și descumpănire morală. Adâncă mahniciune a psalmistului se regăsește în constatarea marelui logofăt că în acele vremi de sfârșit de veac al XVI-lea, împresurat cu spaime, «omul îmbla ca fără sine».

Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, p. 54 – 55

„Cel mai mare merit al lui Dosoftei acesta și este: de a fi oferit în *Psaltire*, pe neașteptate, întâiul monument de limbă poetică românească. În acest scop, el a uzat de toată cultura lui lingvistică, împrumutând și calchiind termeni din cinci sau șase limbi; a creat, totodată, alții nemaiauziți, apelând la vorbirea și, poate, și la poezia poporului, a silit cuvintele să primească accentul trebuit prozodiei

lui pe cât de naive, pe atât de sofisticate; a supus topica unor distorsiuni care ne duc cu gândul la unii poeți din secolul XX, ca Ion Barbu, de exemplu; a organizat, în fine, un adevărat sistem de rime și a încercat mai multe cadențe și mai mulți metri decât găsim în toată poezia noastră de până la romantism (...).

Dar nu este la Dosoftei numai acest extraordinar efort tehnic, ci și o calitate deopotrivă de extraordinară a scriiturii, pe o gamă care cuprinde suavul, grotescul, delicatețea, vigoarea, muzicalitatea, plasticitatea, solemnitatea, pamfletul, rugăciunea, hula, sfiosul, sentențiosul, plângerea ori bucuria. A străbate *Psaltirea* echivalează cu o călătorie printr-o țară a minunilor poetice”.

N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 13 – 15

„În ritmurile inițiate de dulcele mitropolit, și în acea limbă de vechime, în bătrâneștile lui contorsiuni de cuvinte, aveau să prindă glas, peste veacuri, în vremea noastră cea mai nouă, ritmurile unor poeți moderni.

Sunt, în poezia lui Tudor Arghezi și a lui V. Voiculescu, anume asperități fie voite, ritmări ce în sinuozitatea lor se apropie de un gen de aritmie superioară, departe deopotrivă de poezie ca și de proză – experiență care amintește oarecum de cutezările muzicii atonale – și care au fost pentru prima dată încercate de duiosul nostru psalt. Nu e însă mai puțin adevărat că Dosoftei exprimă și o simțire ce a revenit în poezia lui Arghezi și a lui Voiculescu: tânjirea, înconjurată de scârba păcatului, după Dumnezeu. Fiorul celest în magma terestră”.

I. Negoîtescu, *Încercări critice*, p. 21

ION BUDAI-DELEANU

„«Product nou și original», opera lui Budai-Deleanu marchează un moment de revoluție a spiritualității românești: momentul în care *poezia* dobândește conștiință de sine și e recunoscută ca un mod de existență a spiritului, fapt posibil doar în clipa când vechea confuzie între poetică și retorică este depășită. Această confuzie caracterizează însă – în tradiția bizantină – întreaga literatură română veche (...). În literatura veche, frumosul se realizează *conștient*, prin ornarea discursului – deci la nivel retoric – (...) și nu prin inventarea unor universuri ficționale verosimile – deci la nivel poetic – (dacă revenim, pentru termenii în discuție, la accepția lor aristotelică)”.

Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, p. 101 – 102

„Sinteză a eroicomicului clasic, a travestiului baroc și a

pseudoeroicului renașcentist, eposul comic iluminist marchează etapa ultimă din evoluția unei specii care se va dizolva în roman, în comedie sau în poem romantic. *Nerodiata*, *Fecioara din Orléans*, *Animalele vorbitoare* tind să devină, din epopei comice, antiepopei și vădesc secătuirea vocației epice. *Țiganiada* e o operă de excepție, care se naște dintr-o puternică vocație epică, censurată printr-o tot atât de puternică vocație ironică. Această dublă articulație spirituală a autorului face posibilă descoperirea valorilor originare ale eroicului și descoperirea unei formule literare originale – epopeea mixtă eroi-comică. Ca orice epopee și, mai ales, ca orice epopee comică, *Țiganiada* se hrănește dintr-o îndelungată tradiție literară, pe care o integrează și, în același timp, o parodiază. Dar, cu sentimentul unui întemeietor, Budai-Deleanu săvârșește gestul unei «întoarceri la Homer», care e o întoarcere spre poezia originară (...). Am putea restitui barocului, clasicismului sau romantismului elemente dispartate din *Țiganiada*, dar opera în întregul ei nu se lasă integrată definitiv nici unuia dintre aceste curențe și modurile diverse (clasic, anticlasic, romantic) în care Homer e înțeles de Budai-Deleanu nu fac decât să sublinieze aspirația poetului român – care se simte un întemeietor de cultură – de a redescoperi condiția originară a poeziei. De aceea, la capătul unei tradiții literare atât de îndelungate încât lasă impresia de secătuire, *Țiganiada* este o operă de început”.

Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, p. 226 – 227

„Pendulând între deșertăciunea plăcerilor vulgare și seriozitatea discuțiilor despre binele obștesc, smulși arareori chemării instinctelor de predicarea înțeleaptă a sobrietății, ȣigani mărșăluiesc, desigur cu o încetineală revoltătoare, dar mărșăluiesc totuși, spre locul unde li s-a poruncit să se stabilească. Drumul li se pare lung, îi pândesc primejdii sau și le imaginează, dau bir cu fugiții când o avangardă a lui Ȣepeș, deghizată în straie turcești, le pune la încercare curajul, dar se luptă în schimb vitejește cu o cireadă de vite (...).

Cu entuziasm sau fără, cu întoarceri și ocolișuri, agreând deliciile fără caznă și dezmiertările fără opreliște, ȣigănia mea înaintează în pas agale. Dar ce este acest drum pe care oamenii îl străbat cu atâta greoaie opintire?

Ni se pare că marșul ȣiganilor evocă strădania omenirii de a ajunge la ideal. Iar lipsa lor de izbândă ne e explicată la Budai-Deleanu

prin imperfecțiunea ființei omenești. În aspirația către o ordine superioară, oamenii sunt împiedicați de natura lor vicioasă și mărginită.

Teama de a vedea primejdia în față și de a accepta o luptă hotărâtoare, fie chiar cu prețul unor jertfe grele, setea de îmbuibare și căpătuială, goana după comodități și înlesniri, vanitatea și dorința de putere ce-i împinge pe șefii de ȧigani să se măcelărească tocmai în clipa în care descoperiseră o formă de guvernământ potrivită – ce sunt acestea toate dacă nu expresii ale brutalității și intemperanței pornirilor primitive ce se așază de-a curmezișul năzuințelor de înălțare spre desăvârșire? *ȧiganiada* încheie în fond, în structura ei eterogenă, o meditație asupra condiției umane”.

Paul Cornea, *Studii de literatură română modernă*, p. 24 – 25

„Budai era la fel de puțin ispitit să scrie o epopee burlescă, cum era să scrie una serioasă. Subiectul și personajele îl preocupă mai degrabă ca pretexte pentru o «jucăreauă» literară, pentru o comedie a literaturii, constând într-un permanent amestec de ficțiune și de critică a ficțiunii (căci subsolurile trebuie considerate ca aparținând textului operei), în care cele mai diverse procedee să fie deopotrivă puse în practică și discutate. Dacă există un model, acesta nu poate fi decât romanul lui Cervantes. Adevăratul caracter ludic al acestei epopei nu e de găsit la nivelul conținutului, ci la acela al mijloacelor formale. *ȧiganiada* este mai degrabă o epopee a literaturii decât una a ȧiganilor, și o comedie a literaturității mai degrabă decât una a limbajului. Ea ne oferă, de altfel, repertoriul cvasi-complet al intertextualității: pastişă, șarjă, parodie, citat, aluzie, comentariu, prefață, glosă și așa mai departe. Este probabil una din cele mia perfecte ilustrări ale «literaturii de gradul al doilea» (Genette, 1982) de la *Don Quijote* încoace, comparabilă cu performanțele moderne ale unor Joyce, Borges și Nabokov, scriitori lângă care Budai stă la fel de bine ca și lângă Ariosto, Tasso, Voltaire sau Pope. Are în comun cu ei, pe lângă simțul artificiei, al artei ca joc, o anume intuiție a gratuității și a absurdității înseși îndeletnicirii poeticești. Dacă imită sau parodiază ceva, Budai n-are în vedere doar unele din formele epopeii vechi, ci literatura ca atare, opera ca mașinărie textuală, invenția ca fabricare a unor proceduri”.

Nicolae Manolescu, *Isroria critică a literaturii române*, p. 139

„Opera se caracterizează în același timp printr-o remarcabilă

stăpânire a tehnicii artistice, adaptată totdeauna temei. Momentele sale eroice trădează un poet epic de aleasă ținută, capabil să intre în «sfântarul» muzelor și să dea un exemplu de poezie înaltă. Dar ceea ce trebuie notat în mod particular în această ordine este simțul ascuțit al corespondențelor lexicale: niciodată cuvântul nu trădează situația sau personajul. Cuvintele «josite» pe care poetul le întrebuințează bucuros în notele sale, sunt alese îndeosebi pentru valențele lor morale foarte scăzute, indicate să definească temperatura morală a momentului epic (...).

Poetul exprimă de altfel cu claritate convingerea lui că fiecare subiect tratat presupune un limbaj potrivit. În felul acesta *Țiganiada* cunoaște un dublu curent stilistic: fundamental este acela care îmbracă manifestările neamului țigănesc, în care viziunea vieții se realizează în straturi realiste subliminare, dar care, în episodul Parpanghel și prin Parpanghel, schițează o nedefinită năzuință de ridicare, de înseninare. Momentele eroice ale poemei se realizează pe planul opus, dar nici în cazul acesta poetul nu se menține la o temperatură stilistică unitară (...).

D. Popovici, *Studii literare*, p. 483

„Multe cuvinte sunt autentice, altele născocite de autor sau numai puțin sucite cu atâta firesc încât operația apare ca un proces natural și trebuie un studiu deosebit spre a vedea dacă ele nu circulă. În Ardeal ca și pe malurile Oltului creația populară onomatopeică este mai încolțitoare ca oriunde și etimologismul riscă să facă scufundări în gol. Țăranul ardelean are o putere extraordinară de asimilație a cuvintelor străine pe care le ascultă cu o ureche mirată și le îmbracă în straie rurale. Astfel, de pildă, oficialul *Wachter* devine bombănitul boahțăr. Budai, ca ardelean, e în acea condiție a intelectualului care nu cunoaște orașul, ale cărui rude sunt țărănești. Latinistul a trebuit să facă sinteza între limba poporului și aceea a cărții. Uneori, ferindu-se de graiul vulgar, a putut cădea în pedanterie; în cazul lui Budai, mai târziu al lui Slavici, efectul e dimpotrivă o mare senzație de coajă verde. Budai tratează cuvintele ca pe niște făpturi moi și le dă pe loc la rimă genul și terminația trebuitoare. Așa femela dracului se face dracă, palatul se feminizează în palată, copacii în copace, țiganii visă, se cârmează, locurile sunt fruste, întâmplarea e jeloasă, soarta e scârbeață, boierii sunt plini de bogătate. Numai Eminescu mai târziu a siluit limba sau a scociorât forme cu atâta sistemă și Budai îi este un

mare înaintaș. De aceea, opera lui Budai-Deleanu pare azi așa de modernă, deși începută înainte de 1800, lasă în urmă ca învechite atâtea lucrări dintre 1830 – 1850”.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 82

„Adevărul pe care îl iubește Budai vizează nu istoria nudă, ci esența ei utopică susținută de o umanitate inconștientă, gata să-i ia în serios utopia. De aceea ambiționează să figureze literar istoria oricărui popor («norod prost») dornic să intre în ritmul vieții politice înalte, dar în aventura căruia să se vădească utopia (...). În ultima analiză, adevărul, despre care el se încredințează că îl iubește, privește tocmai aspectul negativ, neînfrumusețat, al experienței istorice (...). Temperamentul și moravurile lor vulnerabile (ale ȝiganilor, n.n.), sursa naturală de comic, antieroisul lor structural, predetermină înfrângerea. Dar nu ei sunt ținta satirei; ci clerul și organizarea social-politică (...). Scopul aventurii nu e o idee a personajelor, el le este dat, ca o promisiune, de mintea luminată a voievodului. Li se indică și direcția. Problema care-i frământă e prin ce mijloace să atingă ținta. De aici începe comedia (...). Un transfer metonimic e alegoria *Țiganiadei*. Așa, prin analogie, ȝiganii personifică o tendință mistificatoare, ce organizează discursul epic al poemei (...). Autorul activează atenția cititorului identificându-se, retoric, el însuși, pe interlocutorul său și toată umanitatea, cu ȝiganii: «prin ȝigani să înțeleg și alții, carii tocmai așa au făcut și fac ca ȝiganii oarecând. Cel înțelept va înțelege (...)». Orice ambiguitate încetează aici: ȝiganii înscenează «nebunia», ca stare polară înțelepciunii umane. Poetul, lipsit de «patron și metenați», își încredințează gândurile «hârtiei mult răbdătoare», ce suportă «toată înțele pria de subt soare» cu nebunia dimpreună. În aria ficțiunii literare se produce conjuncția opozițiilor filosofic acceptată de poet. Masca alegorizantă e anunțată de titlu, locul geometric al operei și sinteză a modalităților parodice. Titlul, el singur ne spune care e viziunea narativă, procurând, prin anticipație, o anumită stare de spirit, pregătind cititorul pentru un anumit conținut (...). Intenția general-morală încadrează *Țiganiada* în specia epopeii”.

Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, p. 180 – 186

POEZIA PREMODERNĂ

„Versurile tipărite de Ienăchița Văcărescu în *Gramatica* lui de la

1787 trebuie considerate cele dintâi poezii lirice românești (...). Definiția dată de el poeziei va rămâne în picioare vreme de optzeci de ani, până la Maiorescu: «cugetele frumoase, cu poetice faceri». De altfel, gramatica, având și un capitol de prozodie, ar fi menită să ne deprindă cu scrierea de versuri «înmeșteșugate». Ceea ce din păcate nu se poate spune despre stângacele compoziții ilustrative. Ienăchiță este însă un om cu spirit foarte fin, care, în pofida accentului moralizator, din aceste poezii gramaticești, știe să o întoarcă la nevoie și pe umor (...). Șăgalnice sunt și poeziile ulterioare, cu toată văicăreala care era de rigoare în epocă. Două dintre ele constituie, cum s-a arătat, imitații servile din Athanasios Psalidas. Împreună cu motivul, poetul român a împrumutat și un procedeu stilistic care va fi la modă în toată poezia noastră romantică și pe care o va ironiza același Maiorescu și în același articol din 1867: diminutivarea. Limba lui Ienăchiță se alintă: *inimioară, soțioară, cânepioară, lățisor, zarifior* etc. În afară de miraculosul *Testament*, se mai poate cita, pentru concizia cu care se exprimă dilema sufletească, limpidă, pură *într-o grădină* (...).

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 99

„La Ienăchiță, ca și la Alecu Văcărescu, se constituie o adevărată strategie a refuzului pe care nu putem să n-o legăm de celălalt sens, ascuns, al aventurii: acela al scrisului. Aceste lamentații, oricât de prefăcute (...) arată și o nesiguranță de alt ordin. Drama întemeietorului de limbaj răzbate, am impresia, și în cea mai fragilă manifestare a existenței lui: cea erotică. Scenariul erotic văcărescian (prinderea în laț, starea de boală, imposibilitatea și refuzul de a ieși din cercul unei pasiuni nimicitoare) este și un scenariu *scriptural*. Convenția ocolului ascunde și o neliniște reală, putem spune tragică, în fața limbajului anarhic. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpâni limba. Zbaterea în lațul iubirii este și zbaterea în lațul gramaticii. Iată, dar, adevărata dimensiune a suferinței lui Ienăchiță Văcărescu: un mare ideal și conștiința că nu-l poate exprima pe de-a-ntregul. De aici, în plan emoțional, pustiirea, jalea, complexul amărâtă turturea, iar în plan stilistic: o strategie a ocolului, întoarcerea sistematică a oglinzii spre cealaltă față (întunecată) a obiectului”.

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 23 – 24

„La Alecu, cel mai talentat dintre poeții familiei Văcărescu, apare

în plinătatea ei poezia languroasă, de alcov și de oftaturi artistice a primilor noștri lirici. Ienăchiță era mai șugubăț-rațional în alegoriile lui gingașe («Iar aici laț fiind întins / Cum am dat, pe loc m-am prins! / De inimă, nu de cap! / N-am nădejde să mai scap»). Alecu nu mai are acest ton. Ceea ce nu înseamnă că e mai sincer, ci doar că ia mai în serios convenția care-i pretinde să se declare robul nurilor. Și «rob» și «nur» sunt, de altfel, în lirica noastră, invenția lui. El singur se jură că nu găsește niciun cusur obrazului iubitei și se leagă să-i fie credincios până la moarte, suportând dulcele lanț de gât (...). Iată adevăratul spirit al trubadurilor: cultul iubirii, elogiul femeii, chinurile fericite, jurămintele, tot tacâmul. Din păcate, galanteria e adesea anostă și monocordă, cântată la un instrument care scoate mereu același sunet fals-jelanic. Versificator abundent, spre deosebire de economicul Ienăchiță, Alecu se dedă din când în când unui soi de cazuistică amoroasă, deopotrivă naivă și sofisticată, răsucindu-și «pătimirile» pe toate fețele”.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 99 – 100

„Discursul îndrăgostit construit pe un sistem de convenții literare, luate de peste tot, are o întreagă mitologie: a suspinului neîntrerupt, a lacrimilor-pâraie, a ochilor-lasouri sau a ochilor-săgetători. Obiectul acestei mitologii (femeia) rămâne, și la Alecu, nedeterminat, ascuns în spatele unei pasiuni puternice și abstracte. Lucsandra sau Elenca n-au o identitate materială, sunt schimbătoare, *năluci* și, încercând să le determine, stihuitorul prinde urma unei umbre (...). Singura formă de întrupare a femeii este privirea. *Ochișorii furioși*, înlănțuitori sau săgetători, anunță prezența unei ființe materiale. Calitatea lor este mai degrabă negativă: ard, ucid, produc leșinuri, topesc picioarele și înmoaie brațele bravului suferind. Însă robul este satisfăcut, fără durere el n-ar fi nimic, viața-i atârână de aceste lațuri ce le întind, de săgețile otrăvite ce le slobozesc privirile femeii”.

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 31 – 32

„Adevăratul poet de tranziție între neoclasicismul de secol XVIII și romantismul pașoptist este Iancu, din cea de a treia generație a Văcăreștilor. Nu are talentul lui Alecu, tatăl, e aproape searbăd în lirica lui erotică, dar coarda instrumentului său e mai întinsă decât a oricărui contemporan (...). Dacă *Adevărul* e un sterp poem liric și la

privighetoare reface tema turturelei de la Ienăchiță, plângerea erotică e adesea conachiană, însă cu săltărețe versuri populare”.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 119

„Sufletul anxios al omului de la 1800, care se exprimă la Conachi prin reformularea temei biblice a instabilității, conține și unele accente noi, datorate complexității sufletești a unui bun cunoscător al literaturilor apusene (din care a tradus) și care începe să aibă «biografie». Lirismul medieval fiind impersonal, din amplele compuneri în versue lui Conachi i-au putut fi reconstituite autorului pasiunile și eșecurile. Fondul primar rămâne și la el, ca și la Alecu Văcărescu, acela trubaduresc, dar alterat de o simțire mai puțin convențională și de un «realism» al detaliilor cu totul neobișnuit în epocă. Plângerea majorității contemporanilor fiind așa-zicând generică, a lui Conachi se individualizează. E drept că popularitatea i-a fost asigurată și lui tot de poeziile galante, de madrigaluri sau de acele irmoase și răvașe lirice menite a fi acompaniate de lăutari (...). Ele sunt ingenioase și fără adâncime, deși nu le putem nega rafinamentul. Cu gândiri și cu imagini din repertoriul comun al vremii, dar având un model îndepărtat în „biletele” sau „fleacurile” (*nugae*) ale unui Catul, Conachi izbuteste să fie un poet foarte delicat, evocând de exemplu ochii iubitei (...).”

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 105

„Nimeni n-a exprimat mai limpede decât C. Conachi această obediență a poeziei față de eros. Este o mare prefăcătorie în frazele de mai sus, este încă și un adevăr: iubirea descoperă și întemeiază ființa individului (...), erosul provoacă și întemeiază lirica. Conachi se angajează, în finalul citatei precuvântări, să slujească până la moarte pe aceea «către care mă cinstesc a fi în viața me plecată slugă», făcând din robie condiția lui de existență. Însă slujind iubirea, el înțelege să slujească poezia. O slujește cu suflet („să dau suflet unor rânduri...” dar și cu meșteșug. Pentru aceasta el se pune la curent cu rânduiala *stihurghiriei*, traduce *noima* prozodiei, cercetează și stabilește (după alții, bineînțeles) libertățile și restricțiile poetului (...). În acest limbaj, azi pitoresc, impracticabil, se manifestă o mare grijă pentru a surprinde secretul unei arte dificile. Conachi elimină cuvintele care lovesc auzul (grija lui cea mai mare este muzicalitatea versului!) și strică *noima* stihului”.

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 282 – 283

ROMANTISMUL ROMÂNESC

„Tentația spațiilor nedefinite și dislocarea scriitorului din prezent constituie un caracter fundamental al romantismului. Poetul romantic se simte solicitat de trecut sau viitor chiar atunci când se atașează realității. Pentru că actualitatea lui nu este a prezentului, asupra ei se proiectează luminile viitorului sau acelea ale trecutului (...). Romantismul este străbătut de două curente contrarii care se vor manifesta statornic: romantismul depresiv, în care viața sufletească se realizează în linie descendentă și se încheie în renunțare, și romantismul progresiv, revoluționar, ispitit permanent de imaginea ideală a societății viitoare. Primul curent este o prelungire amplificată a literaturii preromantice; cel de-al doilea, care combate cultul excesiv al rațiunii așa cum era el practicat de literatura «Luminilor», prelungește totuși și fructifică anumite trăsături ale acestui curent: crezul său progresist și combativitatea sa”.

D. Popovici, *Romantismul românesc*, p. 6 – 7

„Romantismul constituie un preludiu al modernității și este, dintre toate mișcările literare, cea mai apropiată de noi. Nu voi relua particularitățile literaturii romantice, prea bine cunoscute, indicând doar punctele de interferență pe care ea le are cu literatura modernă: depășirea schemelor clasice, a imobilismului în primul rând, prin apropierea de natură, de sensibilitatea vie și de individualitate; solitudinea morală, atmosfera stranie, insolită; oniricul și în general vizionarismul subiectiv, ireductibil; în sfârșit, antimimesisul și cultivarea sufletului muzical și liric. Examinând *Originea conceptului modern de poezie*, într-un articol din 1938, Vladimir Streinu sublinia despărțirea modernilor de o anumită retorică, de poezia cu anecdotă și de sentimentalismul fățiș al romanticilor. În afară de ultima trăsătură, celelalte două nu sunt propriu vorbind romantice, reprezentând o moștenire a clasicismului. Componenta clasică a poeziei romantice arată, de altfel, că romantismul n-a schimbat criteriul poeticului, în ciuda exploziei de sensibilitate pe care a adus-o și a expansiunii unui psihism care lipsește înaintașilor”.

Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, p. 142

„Principiile proclamate de Kogălniceanu și prietenii săi la „Dacia literară” sunt binecunoscute, iar importanța lor a fost subliniată insistent de întreaga noastră istoriografie literară modernă. Ceea ce ne interesează aici e să subliniem că ele ilustrează o opțiune romantică,

desigur larg enunțată, punând accentul, cu o admirabilă intuiție a oportunităților, pe elementul esențial, în momentul respectiv. Or, esențialul consta în promovarea hotărâtă și deplin consecventă a directivei naționale și populare în literatură. Dacă Heliade cuprinsese în aceeași încurajare generoasă creația originală și traducерile, bucurându-se că se scria românește și se îmbogățeau tipăriturile în limba națională cu noi opere, „Dacia literară” pune capăt ambiguității criteriilor. Ea afirmă că originalitatea națională este «însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi» și condamnă înmulțirea imitațiilor și a traducerilor, deoarece ele «s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național». Cu toată aparența exclusivistă, punctul acesta nu trebuie interpretat ca un blam împotriva politicii de asimilare a culturii europene. După cum va lămuri într-un număr ulterior al „Daciei”, Kogălniceanu înțelegea să critice abuzurile, nu principiul însuși; era împotriva superficialității și a maimuțării Apusului, nu împotriva preluării de cărți folositoare și de idei bune. Cum avea s-o spună ulterior (în 1830), «în secolul al XIX-lea nu e iertat nici unei nații de a se închide înăuntrul înrăuirilor timpului, de a se mărgini în ce are, fără a se împrumuta de la străini». Un alt punct al programului „Daciei literare”, dezvoltare logică a celui anterior, adresează scriitorilor apelul de a se inspira din realitatea autohtonă: «Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și poetice, pentru a găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații» (...). Programul „Daciei” nu folosește cuvântul «romantic» și nici nu face aluzie la vreo apartenență de «școală». Dar prin istorism, descoperirea folclorului, replierea pe elementul specific, recomandarea subliniată a originalității se înscrie net în hotarele romantismului, un romantism cuminte, temperat, național, «deschis» – întrucât formulează o strategie a politicii culturale, indicând temele, nu modalitatea realizării artistice, drumul ce trebuie urmat, nu mijloacele de a-l parcurge”.

Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, p. 570 – 572

ION HELIADE-RĂDULESCU

„Pregătit în parte de influența veacului al XVIII-lea francez, Heliade își lămurește definitiv concepția sa despre funcțiunea socială a artei sub influența romantismului. În multiplele forme pe care le-a îmbrăcat, activitatea lui este o neîncetată luptă pentru civilizare. De la

cursurile modeste făcute la Sf. Sava și până la lecțiile de literatură de la Școala Filarmonică; de la proiectele modeste din 1829 și până la planul impunător al bibliotecii din 1846, Heliade este neîncetat în serviciul neamului. Și pe măsură ce se accentuează influența literaturii franceze din veacul al XIX-lea, concepția aceasta capătă dimensiuni. Scriitorul, care este un agent de civilizare, devine în același timp un conducător de popoare (...).

Și desprinzându-l din aceleași sfere de influențe, el înscrie pe-o linie paralelă cultul pentru ideile generale, pentru model și pentru regula artistică. Este drept că, asupra acestui punct, concesiunile sunt foarte frecvente. Sub presiunea literaturii curente îndeosebi, el aruncă numeroase săgeți împotriva modelelor, a regulii artistice și preamărește culoarea locală”.

D. Popovici, *Studii literare*, III, p. 313 – 314

„Heliade e un contemplativ, dar contemplația se traduce în acțiune – acțiune culturală, acțiune politică, pentru că verbul heliadesc este, ca și cel demiurgic pe care-l urmează, «mundifer», deci creator de lumi, adică este faptă. *Literatura = Politica* nu e doar un titlu de conferință, ci devine un principiu de existență dacă avem în vedere că prin literatură Heliade înțelege cultură (literatură beletristică, filosofie, economie etc.). Cum orice manifestare a spiritului e, deopotrivă, idee și faptă – faptă politică – acțiunea devine un spectacol al Ideii în desfășurarea ei dramatică; de aici, impresia de teatralitate a existenței lui Heliade, care-și rezumă fiecare acțiune în gesturi simbolice și o descompune în «atitudini». Căci fiecare gest e o hieroglifă a ideii în act, fiecare gest sau atitudine (de la instalarea tipografiei naționale pe locul patului de suferință al lui Gheorghe Lazăr la celebra manta albă din timpul revoluției) încorporează sensul unei existențe care se vrea simbolică pentru existența ideală a umanității. Pentru Heliade, nu există fapte indiferente sau accidentale; există numai ideea care se manifestă plenar în acțiunea sublimă sau care e martirizată în acțiunea distructivă. De aici, alternanța tonului heliadesc între epeic și satiric, între sublim și caricatural”.

Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, p. 113

„Cu Heliade Rădulescu suntem în plin romantism major. Nu numai concepția despre poezie a acestui vizionar se încheagă din fantome cosmice și mistice, ca la englezul Milton, pe care de altfel l-a imitat în *Anatolida* sa, dar acum poemul își durează o plasmă de

suavități și de curenți puternici, adevărată muzică de rotiri astrale.

Cu mijloace de expresie, Heliade e încă adeseori un primitiv; termenii lui diformi sau originali, precum: a se esmulge, în centrare, a se înșface, coborâmânt, estime, unime, denotând apetența lui metafizică, ajung să câștige însă, în curgerea de armonii a poemului, un anumit farmec tocmai al primitivității, ca monstruozițiile din pictura lui Bosch sau Meruling (delicate monstruoziții, dintr-o teratologie lexicală uneori atât de simpatică aflăm și la Bolintineanu), îngerii și demonii ce populează din belșug fantezia lui Heliade au de altminteri naivitățile și grotescul acelor geniali primitivi. Monștri de cuvinte asemănători cu cei pe care i-am citat mai sus vor reapare, în poezia noastră, odată cu traducерile dantești ale lui Coșbuc, cu care corespondența se poate lărgi până în inima viziunilor”.

I. Negoșescu, *Însemnări critice*, p. 33

„Noțiunile, lucrurile capătă în lirica lui Heliade atributul *amplitudinii, vastității*. Obiectele, stările sunt totdeauna *largi, înalte*, iar dacă noțiunea implică un sens moral, atunci ea primește unul din determinantele *nelimitatelor* și *insuportabilului*: e „îngrozitoare”, „cumpllită”, „infernală” etc. Asta dovedește un gust pentru perspectivele vaste și un apetit (în ordine etică) pentru situațiile-limită. Ion Heliade-Rădulescu nu se mulțumește, aproape niciodată, să ia obiectul în forma și la temperatura lui reală: volumele trebuie să se înmulțească, însușirile normal prozaice să se urce spre piscurile absolutului. Obiectul liric nu poate trăi decât sub regimul sublimului”.

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 71

GRIGORE ALEXANDRESCU

„Spiritul său era prin excelență didactic. Când Alexandrescu spune «sunt din numărul celor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimente frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine», el nu repeta pur și simplu o formulă a doctrinei clasiciste, ci își mărturisea însuși temperamentul său literar. Până și în erotica lui, altminteri neglijabilă, el strecoară bucuros idei generale (...). Ca material ideologic contribuția lui Grigore Alexandrescu mai aduce și un pesimism, acordat, în tonul decepției; la dânsul evocarea trecutului este accentuarea melancolică. Așteptarea unui viitor mai bun e la Alexandrescu mai slab pronunțată decât la

predecesorii săi. Aceasta schimbă și nuanța naționalismului său, care nu mai e elementar și candid, cum era la mai toți literații deșteptării românești”.

Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, II, p. 102 – 103

„Grigore Alexandrescu e el însuși în poezia de conținut etic. Poet al dezinteresării, al altruismului, al binelui public, când se dezbară de suferințele patetizate, ca și de temele lirice convenite, își regăsește tonul cu adevărat propriu, ca acela din *Rugăciunea*, din *Anul 1840*, din fabule și mai ales din epistole și satire.

În aceste produceri didactice, poetul își învederează o mai statornică afinitate cu clasicismul, decât cu romantismul francez; sau dacă acesta din urmă i-a servit ca model pentru stimularea crizelor sale afective, în dezolare și imprecăție, celălalt i s-a potrivit în structura sa permanentă, de naționalist și de observator. Grigore Alexandrescu nu e un adevărat temperament dual, oscilând între cei doi poli ai axei sale morale; liricul la el e accidental, am spune chiar nesubstanțial; didacticul, în cea mai înaltă expresie a cuvântului, e permanent și caracterizant. Poetul nu-și găsește nicăieri tonul just, ca în epistole și satire, unde-i recunoaștem unicitatea prin judecată, bun simț, bonomie, îngăduință, incisivitate nerăutăcioasă, în numele adevărului, iar nu al patimii. Fără alternanța de poezie siderală și de prozaism pedestru, în mod eminescian, Grigore Alexandrescu făurește versul din *Scrisorile* lui Eminescu (...).”

Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, p. 46 – 47

„Într-o parte a ei, poezia lui Alexandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi. «Meditația», «reveria», «armonia» în natură, religiozitatea, «rugăciunea», oceanele, imensitățile, sunt ale poetului francez. Câteodată viziunea capătă un aer ceșos ossianesc și recitația o hohotire byroniană. Azi schimbarea gustului a stins strofele lui Alexandrescu și ochiul e jignit de impuritatea vocabularului. Totuși, așezându-ne în timp romantic, descoperim la poet tehnica marilor solemne instrumente muzicale, înaltul hieratism al melancoliei”.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 149

„Lucrurile, ideile, scrisul însuși au valoare numai de la un anumit grad de frumusețe a frazei. Când n-au, poetul trebuie să le-o dea. Menirea poeziei este să fabrice asemenea atestate de noblețe a

cuvântului (...). Stilul acesta ornant se poartă în epocă. Grigore Alexandrescu îl dichisește mai mult decât alții și crede cu mai mare tărie că perfecțiunea formală a versului poate să dea grandoare ideii. Are credința, după exemplul clasicilor, că la originea unui bun poem stă un îndelungat efort de cizelare a versului. Alexandrescu este cel dintâi poet român care are, pe de-a-ntregul, o conștiință artizanală. E un *poeta faber* cu mentalitatea și mijloacele de expresie de la 1840 (...).

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 111

VASILE ALECSANDRI

„O asemenea ingerință a naturii, prin intermediul tradițiilor populare, care vor să ocupe albia mare a culturii din acel moment, se surprinde și la primul nostru folclorist de marcă, la V. Alecsandri. Nu putem trece, de pildă, peste următoarele cuvinte din eseul său cu temă patriotic-folclorică *Românii și poezia lor* (1850): «Vezi-l pe român când vine primăvara, cum i se umple sufletul de bucurie! Cum îi crește inima-n piept ca frunza-n pădure! Cu câtă mulțumire el caută la marea podoabă a naturii ce acoperă locul nașterii sale, cu câtă veselie el vede luncile înverzite, câmpiile înflorite, holdele răsărite! Românul se renaște cu primăvara! De aceea și toate cântecele lui încep cu frunză verde. Lui îi place să se rătăcească prin desișul pădurilor: îi place să pocnească și să cânte din frunze; îi place să pună flori la pălărie...». Dincolo de tonul subiectiv-exaltat al exclamațiilor sale, care tocmai de aceea par să inspire prea puțină încredere, citatul de mai sus cuprinde, în ceea ce ne privește, o întreagă serie de semnificații.

Mai întâi, el ne prezintă un exemplu tipic al asocierii descoperite în romantism între pasiunea pentru folclor și atracția față de mediul natural. În al doilea rând, o asemenea asociere apare într-una din regiunile sud-est-europene, semnificativă tocmai sub aspectul actualei noastre preocupări. În sfârșit, natura evocată, în legătură cu un portret etnic-folcloric din ambianța ei, este aproape exclusiv *vegetală*, integrându-se prin aceasta într-o mai vastă ordine configurativă a romantismului”.

Edgar Papu, *Existența romantică*, p. 176 – 177

„Fondul poeziei lui Alecsandri este mai curând moral decât sentimental: tema este o idee. Această idee apare prin intermediul unor imagini de viață, al unor tablouri, cu puternic aspect alegoric. Iarna, Gerul, Crivățul, Secerătorii sunt figuri ale unui sistem

alegorizant și numai în subsidiar realități sensibile. Epitetele și comparațiile sunt transparente: întregul limbaj al pastelurilor e traducibil în limba comună a prozei. Putem scutura podoabele frazelor fără să alterăm fundamental poezia. În plus, aceste podoabe aparțin unui tezaur al epocii și toți contemporanii lui Alecsandri se folosesc, cu mai mult sau mai puțin talent, de ele. Nu există în *Pasteluri* decât metafore topice, recurente, pe care autorul le-a găsit la alții, și le-a transmis, la rândul lui, altora. Originalitatea asociațiilor este minimă. Să adăugăm și că rarele opacități sunt efecte contemporane de lectură și nu au stat în intenția poetului, care nu s-a gândit, cu siguranță, că balaurul și șopârla vor fi citite prin prisma înrudirii lor zoologice. Controlul rațiunii este riguros și țășnirile libere ale fanteziei asociative se produc numai prin excepție. Contemplatorul naturii și natura însăși stau față în față ca două obiectivități ireductibile. Și chiar dacă poetul numai aparent descrie peisaje (ridicându-le în fond la idee), aceste peisaje sunt dinainte date, peisajele comune ale naturii sau ale țării, asupra cărora poetul aruncă o privire înfiorată de un sentiment obișnuit. Are mai puțină importanță împrejurarea particulară că Alecsandri este un meridional speriat de iarnă decât aceea generală că el se adresează unui fond comun de reprezentări ale realității. Această concepție garantează poeziei tradiționale principalele ei însușiri: claritatea mimetică, «raționalitatea», care o face accesibilă, limbajul ornamental și comoditatea unei versificări regulate care o pune la adăpost de destrămarea în curata proză”.

Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, p. 121 – 122

„O apropiere cu adevărat surprinzătoare de peisajul chinez prezintă pastelurile de iarnă, unde albul zăpezii – care inundă obsesiv întreaga priveliște («Tot e alb pe câmp, pe dealuri, împrejur, în depărtare») – sugerează albul hârtiei din stampele extrem-orientale. Imaginile apar și mai răzlețe pe acest vid, evocând totodată și o specifică negură fantomatică, atât de frecventă în arta Răsăritului depărtat («clăbucii albi de fum»). Alecsandri se vede astfel atras de tot ceea ce acoperă în tăcere natura, prin urmare și de acea ceață groasă, vătuită, lăptoasă, care invadează prin răcire unele peisaje umede. Este tocmai elementul care, în pictura peisagistică extrem-orientală, învăluie, în mare parte, aspectele firii, lăsând să se vadă numai vreun vârf de munte sau crestele stinghere de copaci. Iată și în *Lunca Siretului* un asemenea tablou: «Aburii ușori ai nopții ca fantasme se

ridică/ Și, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică». Ni se pare de un nespus farmec sugestiv imaginea acestor crengi izolate vizibile, care ies din negură. La rândul ei, consecutiva imagine magnifică a râului-balaaur, care «mișcă solzii lui de aur» este iarăși cum nu se poate mai semnificativă. În atâtea expresii figurative din pictura clasică a Chinei se ilustrează asocierea imagistică a maselor mari și dense de nori cu prezența fantastică a dragonului, care, ascuns de ei, își arată licărind numai capul, ghearele sau coada”.

(Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, p. 74 – 75)

„Există la Alecsandri o evidentă expansiune a originarului în orizontal, o propensiune spre spații largi. Poezia filtrează ceea ce turistul observă. Sau poezia selectează ceea ce autorul descoperă în cărți. «Material litografic», zice G. Călinescu. Alecsandri caută, în fond, în această geografie – în parte reală, în parte imaginară – un număr de *tablouri* care să satisfacă apetitul cititorului din epocă pentru exotic, măreț, spectacular (...).

Natura reală și lumea *lucrată* îl atrag în egală măsură. Condiția este ca faptele să formeze o *scenă* frumoasă. Și faptele sunt alese totdeauna cu grija de a participa la ceea ce am putea numi *figura spectaculosului așezat* (...). Tendința lui Alesandri este de a încremeni într-un *tablou* asemenea subtilități”.

(Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 215)

„Credem că, mai înainte de toate, destinul particular al poeziei lui Alecsandri e dictat de rațiuni generale și obiective, ținând de întreg procesul de dezvoltare a versului românesc. El rămâne, în primul rând, poetul momentului festiv al poeziei noastre, al unui început pe care împrejurările istorice și procesul de alcătuire a spiritualității românești exprimată în limbă l-au voit sub semnul luminii și armoniei, prin victoria asupra negurei și misterului. Prețuim deci și apreciem ca o trăsătură de permanență din aerul sărbătoreasc al poetului nu un ornament sau altul al recuzitei idilice, nici măcar această recuzită în întregimea sa, ci atitudinea generală, unghiul pe care poetul și l-a ales în raport cu viața, într-un cuvânt lirismul său, e adevărat, unul festiv și chiar convențional dar prin aceasta cu nimic mai puțin sincer. Și pentru că am folosit cuvântul *ales*, vom spune, că, dacă poetul însuși este autorul unui act deliberat și conștient de alegere, nu vom putea lăuda îndeajuns inspirația sa, atât pentru că a intuit spiritul și cerințele epocii, cât și pentru că s-a intuit pe sine. Deși dezvoltată până la un

punct în forme neconcludente, despre poezia lui Alecsandri se poate spune cu toată siguranța că reprezintă tocmai ceea ce a fost necesar să fie și ceea ce a avut posibilitatea să fie”.

(Mircea Tomuș, *Cincisprezece poeți*, p. 6 – 7)

„Fiindcă scriitorul a fost de-o fecunditate uimitoare și fiindcă n-a avut temperament complex, s-a desfătat, așa zice, mai curând, s-a distrat, cu cele mai variate alcătuiri: a cules și prelucrat poezia populară și a imitat-o în *Doine*; a versificat, cu ușurință, legende și balade fantastice, din izvor folcloric; a suspinat și a ciripit erotic, afectat de iubirea romantic trăită și tot romantic încheiată pentru Elena Negri; a desfășurat exerciții retorice în jurul marilor momente istorice și a omagiat, fără suflu poetic, eroismul «ostașilor noștri» în războiul pentru independență; a notat grațios aspecte din natura țării în *Pasteluri* (...). Îclinăm a crede astăzi că Alecsandri nu aparține nici tipului romantic, nici tipului clasic; el este mai curând un tip autohton, de simțire idilică și grațioasă, de lirism senin și ușor, de o anume contemplativitate etnică, încadrată și în limitele temperamentale ale scriitorului și între condițiile fizice și sufletești ale unui peisagiu; așa fi înclinat să vorbesc de Alecsandri, Mirceșteanul, nu numai ca expresia unui mod de simțire potolită, de senină visare, de optimism amabil, de un epicureism sentimental, nu un epicureism de înțelept cărturar și nici de senzualitate horațiană. Lirica lui Alecsandri este o efuziune de bună dispoziție morală, fie că se exprimă erotic, bucolic, prin visare contemplativă, sau chiar prin un anume exotism al prozei lui sprintene, spirituale și cursive”.

(Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, I, p. 20 – 23)

„Pentru Eminescu universul însuși este acela care se propune ca «semn» și figură sacrală, ca primă hierofanie. Și, sub acest aspect, el se inserează în mentalitatea autohtonă, deschisă sensului cosmic al numinosului.

Prima sa formație (nu putem să neglijăm acest fundamental dat istoric) se desfășoară în climatul spiritualității ortodoxe, așa cum se reflectă atât în tradiția religioasă cultă (care, dacă s-a alimentat la izvoarele celei mai vechi literaturi patristice, nu este totdeauna străină de influențele neoplatonice și gnostice), cât și în tradiția folclorică, ce reflectă atâtea aspecte ale «pietății» populare slavo-bizantine. Și acestea aveau să-l facă în chip natural predispus să se însereze mai târziu atât în climatul magic al filosofiei și al poeziei romantice

germane, cât și în cel mitic al gândirii orientale. Însă aceste întâlniri, în loc să-i potolească neliniștea într-un adevăr speculativ abstract, aveau să înalțe în el simțul cosmic al divinului; și, prin răsfrângere, să-l facă să recunoască mai ușor în natură și în manifestările ei chipul Divinității, ce se ascunde chiar și de cel mai pătrunzător ochi de vultur al unei mentalități speculative. În ele se simte și recunoaște un caracter numinos, comunicându-ne – ceea ce contează mai mult – emoția, fiorul intuiției sale. Fie că este vorba de orizonturi nemărginite, de elanuri verticale, de vibrația moleculară a materiei, cuvântul lui Eminescu va surprinde mereu în ele prezența unui element religios imanent, ce nu se definește ca idee rațional-formulabilă ci se vădește ca sentiment”.

Rosa Del Conte, Eminescu sau despre absolut, p. 270

„Puternic ancorat în spiritualitatea pașoptistă, universul poetic eminescian dezvoltă în începuturi un model cosmologic platonician, implicit în poemele sociale și istorice, dar tematizat explicit în viziunile poetice din Ondina. Motivele dominante ale acestei etape: gândirea divină (și, consubstanțială ei, gândirea umană), cântecul, dansul (cu variantele zbor și plutire), lumina ca substanță a lumii etc. vor reapare, cu funcții modificate, în întreaga creație eminesciană, care-și asumă astfel, integrându-l și depășindu-l, universul motivic caracteristic viziunii platoniciene a lumilor. Personajele fundamental caracteristice ale creației eminesciene sunt, în această perioadă, copilul și – mai ales – «bardul», adică varianta ritualic-mesianizată a poetului, cultivată de epoca pașoptistă într-o tradiție ce trece prin romantism și renaștere, revendicându-și drept prim avatar imaginea platoniciană a poetului inspirat de muză din dialogul Ion.

Într-o etapă ulterioară a poeziei eminesciene, sentimentul consubstanțialității ființă-univers e pierdut; criza gândirii moderne, pe care Eminescu o explică prin pierderea «creдинței» (Epigonii, Dumnezeu și om, O-nțelepciune, ai aripi de ceară! Etc.), se asociază cu un acut sentiment de înstrăinare, definit încă din Amicul F.I. («Viața mea curge uitând izvorul»), accentuat în Melancolie și generalizat, pentru declinul ritmic al civilizațiilor, în Memento mori. Nu mai e vorba, la Eminescu, de înstrăinarea în această lume a exilaților romantici care se revendică de la o patrie celestă, ci de pierderea patriei cosmice; gândirea nu mai descoperă divină rațiune muzicală a lumii, ci absurditatea existenței. Modelul platonician nu mai apare acum ca o realitate formativă a cosmosului, ci ca o aspirație a gândirii poetice care corectează (ca-n

ultima variantă a poemului dramatic Mureșanu) un univers absurd printr-un proiect armonic iluzoriu și compensativ. Această etapă a creației eminesciene este dominată de imaginea demonului, dar un demon a cărui revoltă e direct proporțională cu nostalgia chinuitoare a paradisului pierdut (...).

În ultima perioadă a creației eminesciene (ultima nu în sens cronologic absolut, ci în ordinea soluțiilor existențiale propuse), relația gândire umană – univers e resimțită ca o opoziție. Modelul cosmologic platonician e abandonat în favoarea celui pe care l-am numit, generic, kantian; componenta kantiană a viziunii constă în conceperea universului ca o pluralitate de lumi ce izvorăsc și mor perpetuu ca în imaginile comogonice din Luceafărul, în care lumile și-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor și s-au cufundat într-o tăcere înghețată”.

Ioana Em. Petrescu, Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică, p. 17 – 18

„Eminescu rămâne, în primul rând, un reprezentant al liricii personale și aceasta explică fervoarea intimistă a celei mai întinse părți a operei lui. Alături de aceasta stau însă bucățile lirice mascate, printre care se enumeră unele din creațiunile lui cele mai însemnate. Cine nu măsoară curba care unește lirica personală și mascată în opera lui Eminescu nu poate cuprinde întreaga ei dimensiune. Alături de visătorul care ne face lunga spovedanie a dragostei și dezamăgirii lui, a farmecului cu care natura îl stăpânește puternic, apare chipul tragic și eroic al împăratului și al proletarului, al dacului, al Luceafărului, al păgânului mistic care înalță Oda în metru antic. În toate aceste poeme, Eminescu nu experimentează psihologii îndepărtate, ci cheamă la viață potențele lui adânci. Peste chipul celui robit de framecele dragostei se înalță acela al supraomului dârz și stoic, frângând în mâinile sale fulgerele revoltei, meditând cu sublimă amărăciune la așezările vieții, expunându-se într-un delir tragic persecuției universului, înălțându-se pe culmile orgoliului său de semizeu”.

Tudor Vianu, Eminescu, p. 252 – 253

„Am spus că din singulara încrucișare a unei viziuni, pe care o vom numi gnostică (sau a unui creștinism reorientalizat) se nasc, în armonie cu cele două imbolduri opuse, poeziile entuziasmului panic sau ale contemplării împăcate, dar și acelea ale protestului răzvrătit, ce se liniștește în renunțare, adică în acceptarea convinsă a nimicului.

S-ar spune că pentru Eminescu există două timpuri, un timp al

vieții, pe care misticismul său cu caracter astral îl va face să coincidă în chip firesc cu timpul stelar sau cu timpul naturii, înserat în timpul astrelor; și un timp al morții, pe care pesimismul său etic de amprentă gnostică îl va face să-l identifice cu acela al pământului. Unul este timpul «intact», pentru că este timpul permanenței sau al împlinirii; el duce la maturizare și deplinătate universul, fie că e vorba de roadele de pe ram, fie că e vorba de rodiile sânilor. Celălalt, care este moștenirea omului, este timpul uzurii și al îmbătrânirii”.

Rosa del Conte, Eminescu sau despre absolut, p. 180

„În lumea rotirii muzicale de zodii, timpul – și el rotitor – se reîntoarce ritmic spre momentele sale aurale, revitalizându-se într-o perpetuă tinerețe. Aici, la izvoare, «timpuri răcori și clari răsări» veșnic, străini istoriei (adică eroziunii), ritmând o coregrafie astrală etern simetrică sieși. Este un timp pe care l-am putea numi, metaforic, echinoxial, al cumpenei în etern echilibru, un timp care nu cunoaște dramele ruperii, opririi, declinului, un timp sferic, pe care imaginația îl aseamănă calotei sferice a universului platonician ale cărei puncte sunt, toate, echidistante față de propriu-i centru. Timpul echinoxial este timp cosmic, cel în care grecii vedeau imaginea mobilă a eternității, cel pe care Eminescu îl vede măsurat, în adâncul codrilor veșnici, de cântul monoton al greierilor, orologii cosmice («Pe când greieri, ca orologii, răgușind în iarbă sună...»). Și, tot metaforic vorbind, dar utilizând de astă dată o metaforă esențială a universului poetic eminescian, timpul își pierde caracterul cosmic de imagine mobilă a eternității și primește caracter istoric (comportând adică eroziunea, ruperea, stagnarea, degradarea) atunci când iese de sub semnul echinoxului și intră sub semnul solstițiului. Marile crize istorice ale umanității (văzute ca tot atâtea amurguri ale zeilor) sunt înscrise de Eminescu, în Memento mori, sub semnul «punctului de solstițiu» înțeles ca ruptură tragică în raport cu continuitatea perpetuă a timpului echinoxial”.

Ioana Em. Petrescu, Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică, p. 55 – 56

„Un conținut istoric mai obiectiv primește mitul românesc prin cuprinderea episodului geto-dacilor, cei mai vechi locuitori ai pământului românesc. Folcloriștii ardeleni întrețineau ideea că începutul istoriei românilor poate fi reconstituit, ca o probă de vechime istorică pe teritoriul Daciei, prin tradițiile romane ale folclorului românesc. Eminescu, lipsit de prejudecata latinistă, era îndreptățit să

lărgescă și mai mult perspectiva istorică, cu convingerea scriitorilor revoluției că românii, prin tradiția folclorică aparțin unor timpuri străvechi, pe care poeții le evocă înaintea istoricilor. Valoare poetică mai mare având trecutul îndepărtat mai puțin cunoscut, confundat cu mitul și legenda, la întrebarea lui Hașdeu: Perit-au dacii? el nu răspundea ca istoric, ci ca poet. Vechimea istorică a Daciei, în concepția lui, constă în vechimea pământului ei, ea este istoria însăși, în care dacii sunt oamenii pământului. Ideea aceasta, ca expresie a concepției lui istorice, este realizată poetic în personificarea vechii Dacii în zâna Dochia, ca simbol al vechimii și permanenței istorice a poporului român pe pământul pe care el s-a născut, o zână a pădurii, a naturii veșnice, ale cărei palate se ridică pe munții de piatră adânciți în nouri (...).

Dacismul poetului, de care vorbea G. Ibrăileanu, este o trăsătură a poeziei lui căci, spre deosebire de înaintașii lui inspirați din trecut, iubitori ai vremurilor vechi nu pentru poezia ci pentru gloria lor, el iubea vechimea pentru vechime – ceea ce, după concepția lui, e tot una cu poezia vechimii, cu mitologia”.

Eugen Todoran, Eminescu, p. 188 – 189

„Idila zeilor și elementelor se tulbură în contactul istoriei, visătoarea irațională se risipește la apariția «gândirii», a civilizației, întruchipate de invazia romană; haosul – și zeii daci sunt fiii lui buni –, care la Eminescu ține de vizionarismul lui bionic-cosmic, încearcă să reziste Logosului, substratului irațional al lumii, gândirii demiurgice în desfășurare, ce ține de un vizionarism apolinic-spiritual. Este de fapt contradicția din chiar structura eminesciană, între viziune și gândire, între intuiția morții, setea voluptuoasă a neantului și hegeliiana biruință a spiritului în istorie. Gândirea se obiectivează, ia forma culturii de piatră a Romei (...). Asistăm deci la o adevărată luptă, al cărei simbol nu poate scăpa nimănui, între mitologia pură și istorie, între oștile zeilor daci și legiunile romane, în ajutorul cărora vin zeii «civilizației» antice”.

I. Negoîtescu, Poezia lui Eminescu, p. 69 – 70

„Natura este pentru Eminescu o martoră statornică a iubirii. Oricare dintre momentele ei de farmec și pace se întovărășește cu o încântare absorbită din natură. Când obiectul iubirii lipsește, natura stăruie în preajma poetului ca o prezență mângâietoare. Când iubirea a murit, natura continuă să i-o amintească. Și împrejurarea că natura continuă să înflorească în jurul său cu eterna-i strălucire, pe când uitările inimii omenești sunt într-atât de ușoare, umple sufletul și mintea

poetului cu o întrebare dureroasă și fără fund. Atât de intim sunt întrețesute iubirea și natura în poezia lui Eminescu, încât ele ajung să se contopească în așa fel încât amănuntele vieții naturii, mișcări abia simțite ale ramurilor, luciri stelare, răsfângeri ale lunii, devin limbajul tainic, delicat și august al dragostei poetului. Rarele strofe care încep cu versul «Și dacă ramuri bat în geam» reprezintă o astfel de erotizare a întregii naturi, o pătrundere a tuturor înfățișărilor ei cu substanța iubirii”.

Tudor Vianu, Eminescu, p. 80

„Și în poezia lui Eminescu există, în spirit romantic, un sistem relațional al gândirii poetice, întrucât aceasta implică o epistemologie pentru a cărei exprimare limbajul devine un sistem al expresiei poetice, în simboluri ce se construiesc în planul cel mai adânc al gândirii, ca sens, pe care limba poetică înainte de a-l semnifica îl exprimă. Acest sistem așadar trebuie surprins în conceptele gândirii poetice, care nu sunt conceptele unei gândiri abstracte, ci ale uneia concrete, în care ideile în ele însele rămân imagini. De aceea, pentru studierea lui Eminescu după criteriile proprii spiritului romantic, de la aceste concepte ale gândirii poetice trebuie să plecăm, dacă vrem să surprindem sistemul gândirii lui poetice, pentru relevarea particularităților poeziei în unitatea romantismului european.

Conceptele fundamentale ale poeziei lui Eminescu sunt cele ale gândirii raționale, ca în orice judecăți prin care omul își exprimă concepția lui despre lume și existență: univers, lume, viață, moarte, natură, devenire, unitate, infinitate, absolut, timp, spațiu, istorie, creație, nimic, geniu etc., dar revelarea sensurilor lor după principiile logicii poetice se face prin substituirea lor cu ideile-imagini, corespunzătoare în gândirea concretă conceptelor fundamentale ale gândirii abstracte, ca idei poetice: zarea, haosul, lumina, văpăile, cerul, oceanul etc., sau altele pentru exprimarea năzuințelor umane: vis, sete, dor etc. Ca idei-simboluri, ele urmează jocului liber propriu gândirii poetice, rămânând în ele însele imagini, ce cuprind în ele însele întreaga lor valoare expresivă. Din sensurile acestor idei-simboluri, într-un sistem de imagini, se desprinde în gândirea poetică o anumită pătrundere în adâncime a realității, în stilul romantismului, adică o anumită filosofie, implicată în sistemul limbajului poetic”.

Eugen Todoran, Eminescu, p. 10

„De ce și-a părăsit Eminescu proiectele, lăsându-le într-o zonă în

felul ei prepoetică? De multe ori, în afara viziunilor amplu articulate, care încercau să prindă consistență de mit, găsim versuri de o densitate artistică incomparabilă, ce au fost înlocuite, în decursul elaborării poemului, cu expresii mai naturale, mai «raționale» și, bineînțeles, discursive. Asistăm, în general, la înlocuirea metaforismului vizionar imanent poeziei, țâșnind din craterul obscur al ființei, cu o afectivitate particular delimitată. Să îi fi lipsit lui Eminescu acel gust iluminat care se împlinește în sucii fructelor spirituale ultime? Sau a fost, la rădăcinile ființei, teama de noaptea genială, de nebunia ei orfică? I-a fost teamă lui Eminescu de propriile lui straturi din adânc, de humele fantastice din care imaginația năpădea cotropind gândirea? Presimțind poate catastrofa finală, a încercat el, oare, să se salveze într-o creație domolită, de euritmii care se revărsau în unda unei naturi mai calme?

Există, poate, și altă explicație, ce se apropie de viața mărunță a spiritului: oare nu gestul lui Maiorescu, prea ponderat academic și acuzând în definitiv sărăcia de orizont din literatura germană a epocii, a influențat direct selecția poetică eminesciană? Dar o astfel de explicație, oricât de valabilă istoric și îndeajuns de comodă (...) nu riscă să acopere cu fum realități mult mai profunde? Căci fără o acceptare lăuntrică, pe care sugestiile externe trebuiau doar să o declanșeze, întreg procesul de creație eminescian ar însemna să fie redus la controlul unei autorități ce desfide personalitatea artistului (...). Stăpân al puternicului său focar plâsmuitor, Eminescu nu s-ar fi mulțumit să arate lumii numai o anumită față, dacă restrângerea orizontului, repudierea viziunilor care, ca îngerii lui, s-au născut în întunericul focului prim, n-ar fi corespuns și unui îndemn organic (...). Nimeni nu a simțit vreodată că profilul poetului, așa cum îl conturează Maiorescu (...) n-ar fi cel adevărat. Fiindcă undeva, în adâncul cel mai tăinuit, s-au atins două tărâmură, dintre care unul a rămas cu desăvârșire străin lumii dinafară, chiar dacă fragmentar cunoscut; poetului însuși, care a trăit între contemporani și le-a dăruit o operă, celălalt tărâm, dinăuntrul său, i-a fost (sau mai bine spus i-a devenit) străin”.

I. Negoțescu, Poezia lui Eminescu, p. 12 – 15

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. D. Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, Ed. Minerva, București, 1975;
2. N. Cartoian, *Istoria literaturii românești vechi*, Ed. Minerva, București, 1980;

3. Ion Gheție și Al. Mareș, *Originile scrisului în limba română*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1985;
4. Șt. Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, Ed. Minerva, București, 1989;
5. Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, Ed. Cartea românească, București, 1974;
6. Eugen Negrici, *Antim, Logos și personalitate*, Ed. Minerva, București, 1971;
7. Antonie Plămădeală, *Clerici ortodocși, ctitori de limbă și cultură românească*, Ed. Minerva, București, 1977;
8. N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I., Ed. Minerva, București, 1990;
9. E. Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, Ed. Minerva, București, 1972;
10. Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Ed. Minerva, București, 1976;
11. Mircea Scarlat, *Introducere în opera lui Miron Costin*, Ed. Minerva, București, 1976;
12. Valeriu Cristea, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, Ed. Minerva, București, 1974;
13. Dan Horia Mazilu, *Cronicarii munteni*, Ed. Minerva, București, 1978;
14. Ion Rotaru, *Valori expresive în literatura română veche*, vol.

III.

- Ed. Minerva, București, 1976;
15. Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Ed. Eminescu, București, 1987;
16. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982;
17. Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Ed. Minerva, București, 1978;
18. Al. Duțu, *Umanistii români și cultura europeană*, Ed. Minerva, București, 1974;
19. D. Popovici, *Studii literare*, vol. I.
— *Literatura română în epoca „Luminilor”*, Ed. Dacia, Cluj, 1972;
20. Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Ed.

- Dacia, Cluj, 1974;
21. Al. Piru, *Istoria literaturii române*, vol. II., Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1970;
22. Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. I., Ed. Minerva. București, 1982;
23. Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, Ed. Cartea Românească. București, 1980;
24. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva. București, 1972;
25. D. Păcurariu, *Clasicism și romantism*, Ed. Albatros, București. 1973;
26. Șerban Cioculescu, Vl. Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, Ed. Academiei, București, 1968;
27. D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. Albatros, București. 1972;
28. Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum*, Ed. Eminescu. București, 1978;
29. I. Negoțescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva. București, 1991;
30. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I., Ed. Minerva, București, 1980;
31. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., București. 1966;
32. George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I., E.P.L. București, 1969.
33. N. Manolescu, „*Contradicția*” lui Maiorescu, Ed. Cartea Românească, București, 1970;
34. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziunea poetică*, Ed. Minerva, București, 1978;
35. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, București, 1970;
36. Eugen Todoran, Eminescu, Ed. Minerva, București, 1972;
37. Cornel Regman, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Ed. Demiurg, București, 1995;
38. V. Fanache, *Caragiale*, Ed. Dacia, Cluj, 1984;
39. Magdalena Popescu, *Slavici*, Ed. Cartea Românească, București, 1977;
40. Al. Săndulescu, *Delavrancea*, Ed. Albatros, București, 1970;

41. Petru Poantă, *Poezia lui George Coșbuc*, București, 1976;
42. Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Ed. Junimea, București, 1970.
43. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, București, 1972;
44. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1981;
45. Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Eminescu, București, 1979;
46. Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, Ed. Iriana, București, 1994
47. Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, Buc., 1971
48. XXX, *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. I-II, Buc., 1969
49. XXX, *Studii de limbă literară și filologie*, I-II, Buc., 1969 – 1973
50. Gh. Bulgăr, G. Țepelea, *Momente din evoluția limbii române literare*, Buc., 1973
51. G. Istrate, *Limba română literară*, Buc. 1971.
52. Pompiliu Dumitrașcu, Elena Dragoș, *Prelegeri de istoria limbii române literare* (curs litografiat), Cluj, 1975
53. P.P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, Buc., 1965
54. Al. Rosetti, *Despre unele probleme ale limbii literare*, Buc., 1956
55. N.A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, Buc. 1962
56. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Buc., 1985